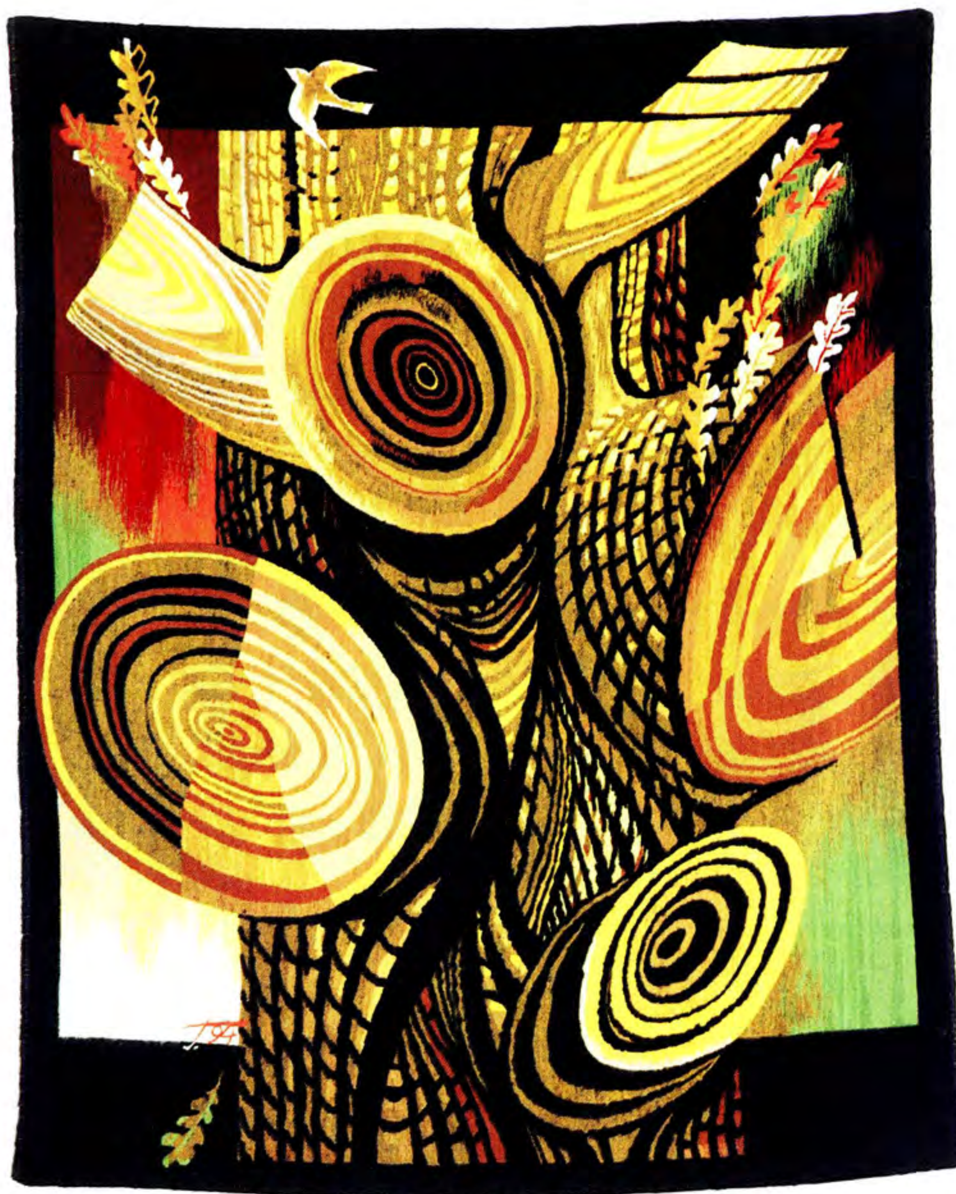


ISSN 0208—2551

10'2001

МАСТАЦТВА





Мазырскі драматычны тэатр імя І.Мележа. Андрэй Лазароўскі (Ахрэм) у спектаклі «Каханне Ганны Чарнушкі» па п'есе А.Петрашкевіча.
Фота Валянціна Чудапала.

Часопіс Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

МАСТАЦТВА

№ 10 (226) кастрычнік 2001

Адрас рэдакцыі: 220029, Мінск, вул. Чычэрына, 1. Тэл.: 289-34-67, 289-34-68.

Разліковы рахунак Дзяржаўнага прадпрыемства «Дом прэсы» № 3031202930019 у Славянскім аддзяленні Белбізнесбанка г.Мінска, код 834 (часопіс «Мастацтва»).

Дзяржаўнае прадпрыемства «Дом прэсы» Дзяржаўнага камітэта Рэспублікі Беларусь па друку.

Наш Internet адрас: www.ibamedia.com.

Тэхнічная падтрымка старонкі

даступна на iba MEDIA www.ibamedia.com

На першай старонцы вокладкі: Генадзь Гаркуноў. Дрэва. Габелен, 1994.

Белы параход у беларускай Швейцарыі

Тамара ГАРОБЧАНКА

Само спалучэнне гэтых слоў на першы погляд можа падацца надуманым і штучным, таму што параход у нашай свядомасці асацыюецца з морам, Швейцарыя ж, як вядома, — краіна гор. Між тым нічога дзіўнага тут няма. Той, хто хоць раз пабываў на Палессі, ведае, што жыхары Мазыра з любоўю называюць свой горад беларускай Швейцарыяй. Назва ж «белы параход» у гарадскім асяродку ўзнікла нядаўна і адносіцца да Мазырскага драматычнага тэатра імя І.Мележа. Пра ўсё гэта я даведалася, калі разам з доктарам мастацтвазнаўства прафесарам А.Сабалеўскім і загадчыкам кафедры рэжысуры БелАМ кандыдатам мастацтвазнаўства Р.Баравіком упершыню наведала тэатр.

Пасля мінскіх велікодных халадоў Мазыр сустрэў нас пякучым паўднёвым сонейкам, веснавым кіпенем квітнеючых садоў, дзе на фоне яркаізумруднай зеляніны казачна застылі бела-ружовыя дрэўцы вішань і алычы. Раскінуты на пагорках, горад уразіў сваім незвычайным, не вельмі тыповым для Беларусі ландшафтам. Дадавала прыгажосці і велічная Прыпяць, рэчышча якой расцякалася маленькімі рачулкамі і бліскучымі азярцамі. У атачэнні пышных кустоў рэчка дзівосна выгіналася, пакуль не абрыс не губляўся за далёкім гарызонтам. Мазыр зачараваў адразу. На вуліцы Ленінскай, трапна названай у народзе «банкавай» (на невялікім прамежку размешчаны чатыры банкі), урачыста вылучаўся будынак тэатра са свежапафарбаваным фасадам і белымі калонамі. Унутраныя памяшканні таксама радавалі вока сваёй утульнасцю, чысцінёй, прадуманым інтэр'ерам.

Такі выгляд будынак набыў зусім нядаўна, і звязаны гэтыя пераўтварэнні з імем Марыі Іванаўны Патап'евай, якая ў маі 1998 года стала дырэктарам тэатра. Калі не ведаць пра яе пасаду, то гэтую прыгожую, заўсёды элегантна апрануцую жанчыну можна прыняць за актрысу. М.Патап'ева — асоба сапраўды артыстычная. Яна цудоўна спявае, захапляецца паэзіяй, сама піша вершы. Чым больш доўжылася наша знаёмства, тым больш мы, госці з Мінска, адчувалі на сабе ўплыў яе абаяння, яе надзвычайнай душэўнасці. Былы загадчык аддзела культуры Мазырскага гарвыканкама, М.Патап'ева добра ведае культурнае жыццё і шматграбаванні горада і раёна. Разам з тым, як мудры кіраўнік, яна не ўмешваецца ў творчы працэс і займаецца пераважна будзённымі гаспадарчымі справамі. Дзякуючы яе намаганням адрамантаваны будынак тэатра, набыта асвятляльная і музычная апаратура. У бліжэйшых планах — рэканструкцыя вялікай глядзельнай залы, сцэны, упарадкаванне закуліснай часткі. Марыя Іванаўна перакананa, што «ў культуры не можа быць людзей выпадковых, сюды прыходзяць фанатыкі», бо «такога паняцця, як «асабісты час», для нас не існуе». І гэта не проста словы. Дырэктар жыве ў тэатры, жыве тэатрам.

У 2000 годзе Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь узнагародзіла М.Патап'еву знакам «За асабісты ўклад у развіццё нацыянальнай культуры». Галоўны клопат дырэктара — ператтварыць тэатр у Дом, Сям'ю, дзе будзе цікава, утульна і гаспадарам, і гледачу. Відавочна, што сёння творчае жыццё мазырскага тэатра значна актывізавалася. Паспрыяў гэтаму і прыход у калектыў маладога рэжысёра Рамана Цыркіна, які ўпэўнена заняў побач з дырэктарам месца на капітанскім мосціку «белага парахода».



«Дрэвы паміраюць стоячы» А.Касоны. Сцэна са спектакля.

Вяртанне гледача

Мазырскі драматычны тэатр быў створаны ў 1990 годзе на базе народнага тэатра пад кіраўніцтвам Міхаіла Коласа. Яго першая назва — Беларускі эксперыментальны тэатр «Верасень». У 1995 годзе яму нададзена імя І.Мележа. За дзесяцігоддзе свайго існавання калектыў зведаў і ўздым, і творчы занепад. Апошні перыяд быў для мазыран даволі складаны. Арыентаванае на абслугоўванне забруджанай чарнобыльскай глыбінкі, былое кіраўніцтва адпаведна фарміравала афішу, якую ў асноўным складалі камедыі і дзіцячыя казкі. Такі рэпертуар не мог задаволіць гарадскога гледача, асабліва моладзь. Да таго ж спектаклі даваліся толькі два разы на тыдзень — па пятніцах і суботах. Звычайнай з'явай лічылася, калі ў глядзельнай зале на 633 месцы прысутнічала не болей за 20 чалавек.

Вярнуць гледача, зрабіць тэатр патрэбным гораду — вось галоўная праблема, што паўстала перад рэжысёрам Р.Цыркіным, які ўзначаліў калектыў у лістападзе 1999 года. Гэтая мэта і вызначыла мастацкую праграму на бліжэйшую перспектыву. Акрамя аб'ектыўных фактараў, існавалі і суб'ектыўныя. Фінансавыя цяжкасці, вандроўны лад жыцця выпрацавалі ўнутры тэатра рэжым жорсткай эканоміі: мінімум выдаткаў на сціплае афармленне, касцюмы з падбору і г. д. Неабходна было пераламаць такую завядзёнку. З дапамогай і з падтрымкай М.Патап'евай рэжысёру гэта ўдалося. Дэбютам Р.Цыркіна на мазырскай сцэне стала казка «Крыштальны чаравічак» Т.Габе. Спектакль захапіў маленькага гледача адмысловай рэжысёрскай фантазіяй, яркай відовішчнасцю, прыгожымі касцюмамі. Казачная атмасфера стваралася з дапамогай трапна выкарыстанай музыкі і святла.

Выбар п'есы для дарослага гледача быў у пэўнай меры кампрамісны. Патэнцыяльны мазырскі глядач — гэта моладзь: студэнты педагагічнага інстытута, палітэхнікума, музычнага і медыцынскага вучылішчаў, навучэнцы ПТВ, школьнікі. Рэжысёр спыняецца на французскай камедыі «Мужчынскі род, адзіны лік» Ж.-Ж.Брыкера і М.Ласега, драматургічна моцна зробленай, з элементамі эпатажу. Пікантная гісторыя пра тое, што амерыканскі палкоўнік Фрэнк Хардэр (В.Шушкевіч) у мінулым быў жанчынай, а чароўная Жасант (В.Кашынская), спакусіўшая бацьку Альбера (М.Клімeнка) і яго сына Лу (А.Спірыдовіч), — хлопцам Густавам, расказана тэатрам дасціпна, не пераходзячы межаў прыстойнасці. П'еса пабудавана на нечаканых паваротах сюжэта, і галоўнае, што патрабуецца ад акцёраў, — гэта дакладная рэакцыя на змену камедыйных сітуацый. Усе выканаўцы арганічна існуюць у атмасферы розыгрышу, падтэкставай гульні. Асобныя з іх — В.Шушкевіч і А.Пракопава (Матыльда) — трапна выяўляюць іранічнае стаўленне да персанажаў, што ўзмацняе камедыйную танальнасць спектакля. Вядома ж, гэтая праца не дае асаблівых падстаў для сур'ёзнай размовы. Аднак у ёй дакладна акрэслілася мэта рэжысёра, які імкнецца, няхай сабе і даволі таннымі сродкамі, абудзіць цікавасць гледача да тэатра, і ставіць перад акцёрамі, якія, за выключэннем В.Шушкевіча, не маюць прафесійнай адукацыі, задачы, вырашальныя на даным этапе. Нягледзячы на крытычны напал, з якім можна было б паставіцца да спектакля, менавіта ён выклікаў у горадзе ажыятаж і вярнуў у тэатр маладога гледача. Спрыяе гэтаму і годнае мастацкае афармленне П.Захарава, які ўзнаўляе сучасны, элегантны інтэр'ер, зручны для існавання акцёраў.

Каб замацаваць першы поспех, Р.Цыркін ставіць «Навагоднія прыгоды Бураціна» А.Якімовіча для дзяцей і «Кантракт» Ф.Вебера для дарослых. Абедзве пастаноўкі набываюць у горадзе шырокі рэзананс. Наступная яго праца — «Дрэвы паміраюць стоячы» А.Касоны — узор класічнай меладрамы, якая адкрывае значныя магчымасці для акцёрскай творчасці і адначасова здольная абудзіць у гледача добрыя, чыстыя пачуцці. Тут ідзе размова пра дзейнасць незвычайнай фірмы накшталт бюро добрых паслуг. Яе дырэктар знаходзіць людзей, якія перажылі складаныя жыццёвыя калізіі, і наймае іх на працу ў якасці акцёраў. Так, сам Дырэктар і яго супрацоўніца Марта трапляюць у дом сеньёра Бальбао пад выглядам унука і яго маладой жонкі. Некалі шаноўны сеньёр Бальбао выгнаў з дому свайго адзінага нашчадка, злодзея і прайдзісвета. Аднак, шкадуючы жонку Эўхену, ён ад імя ўнука на працягу многіх гадоў пісаў лісты, дзе распавядаў пра яго ўдалую кар'еру і годнае жыццё. Калі Эўхена захварэла, муж вырашыў арганізаваць «прыезд» родзіча. Усё б скончылася добра, калі б у доме не з'явіўся ўласнай персонай сапраўдны ўнук.

Мастак П.Захараў стварае функцыянальную сцэнаграфію, якая лёгка трансфармуецца са службовага офіса ва ўтульны пакой жылога дома. Разам з тым чырвоная заслона, што замыкае прастору, маскі, раскіданыя па сцэне, вызначаюць стылістыку спектакля, пабудаванага па прынцыпу тэатральнай гульні. Акцёрамі-прытворшчыкамі паўстаюць усе персанажы — і гаспадары, і госці. Нават Эўхена, дзеля якой ладзіцца спектакль, распазнае падман і падыгрывае астатнім. Яна адмаўляе ў прытулку ўнуку-шантажысту і дарые ілжэродзічам, якіх за час знаёмства шчыра палюбіла.

Перад маладой актрысай А.Чыжык, прызначанай на ролю бабулі Эўхены, паўстала даволі складаная задача — сыграць сталую па ўзросту жанчыну. Выканаўца цудоўна з гэтым спраўляецца, чаму спрыяе трапны грым, выразная пластыка, знойдзеная моўная адметнасць. Актрыса стварае вельмі прывабны характар чулай, мудрай жанчыны, здольнай не толькі пераадолець асабісты боль, але і дапамагчы іншым выявіць свае лепшыя чалавечыя якасці. Дуэт Эўхены і сеньёра Бальбао (В.Шушкевіч) кранае шчырасцю ўзаемаадносін двух сталых людзей, якія праз усё жыццё пранеслі высокае пачуццё кахання. Трапяткую атмасферу даверу, усеагульнай павагі падтрымлівае і служанка Хенавева, якую ўсхвалявана, пяшчотна выконвае З.Нагорная. Пад уздзеяннем непадробнай шчырасці, адкрытасці гаспадароў змяняюцца і госці-акцёры. Марта (В.Кашынская), як натура тонкая, далікатная, адразу ж адгукаецца на цяпло натуральных сямейных адносін. Усё часцей яна «выходзіць» з ролі і выяўляе свае сапраўдныя пачуцці. Больш упэўнена трымаецца спрактыкаваны Дырэктар (М.Клімeнка). Ён прафесійна згладжвае промахі партнёркі ды ўрэшце разумее, што закахаўся ў сваю падзіцячы ранімую вучаніцу.

Рэжысёр Р.Цыркін вынаходліва спалучае элементы тэатральнай гульні і жыццёвай рэальнасці. З першай сцэны ён інтрыгуе гледача шэрагам містычных адзнак трылера. У офісе загадкава з'яўляюцца і знікаюць нейкія дзіўныя персанажы — каларытны Паляўнічы (А.Спірыдовіч), нахабны Жабрак (Ю.Шмак), падазроны агент Хуан — «Ф-48» (В.Дубраў). Сярод іх рэальнай істотай з'яў-

ляецца толькі сакратарка Элена (А.Пракопава), якая педантычна, разважліва кіруе гэтым экзатычным маскарадам. Паступова рэжысёр пазбаўляе дзеянне таямнічасці і ўзмацняе меладраматычную лінію спектакля. Змяняецца і спосаб акцёрскага існавання. Сцэнічныя персанажы скідваюць маскі, і тэатральная гульня пераходзіць у рэчышча псіхалагічна тонкіх чалавечых дачыненняў.

З першага прэм'ернага паказу спектакль «Дрэвы паміраюць стоячы» з'яўляецца найбольш касавым у рэпертуары тэатра і карыстаецца нязменным поспехам у гледача. Пра гэта сведчаць шматлікія водгукі, занатаваныя ў спецыяльным сшытку. Вось два з іх:

«З вялікім задавальненнем паглядзела спектакль. Вы вяртаеце мяне да гадоў маладосці, калі таксама залы тэатраў былі поўныя гледачоў. Выдатная ігра, усё цудоўна. У нас ёсць куды прыйсці ў нашым маленькім, але ўтульным горадзе.

Дзякуй за атрыманую радасць.

З павагаю Звянова. 16.II.2000».

«Спектакль бліскучы, глыбокі, ён прымушае нас стаць лепшымі, чыстымі. Віртуозная ігра акцёраў закранае самыя патаемныя струны душы і прымушае паверыць, што прыгажосць сапраўды выратуе свет! І дзеля гэтага варта кожны раз выходзіць на сцэну.

Поспехаў вам і натхнення!

Студэнты МДПУ, філфак, 2, 4 курсы. 23.II.2000».

Такім чынам сцяна адчужанасці паміж тэатрам і горадам была зламаная, глядач з удзячнасцю далучыўся да творчасці.

Зварот да родных каранёў

На працягу дзесяці гадоў існавання Мазырскі тэатр плённа супрацоўнічаў з беларускімі драматургамі. На яго сцэне ішлі п'есы У.Галубка, В.Вольскага, А.Дзялендзіка, Г.Марчука, А.Кудраўцава, С.Кавалёва, В.Ткачова, С.Кандрашова. Сёння візітнай карткай тэатра з'яўляецца спектакль «Каханне Ганны Чарнушкі» А.Петрашкевіча паводле палескай хронікі І.Мележа «Людзі на балоце». Пастаноўку ажыццявіў рэжысёр Р.Баравік.

З усіх разнастайных сюжэтных ліній рамана драматург і рэжысёр выбіраюць адну, здольную найбольш зацікавіць сучаснага гледача. У цэнтры ўвагі любоўны трохкутнік Ганны, Васіля і Яўхіма. Астатнія сацыяльна-вострыя канфліктныя сітуацыі даюцца асобнымі штрыхамі, пераважна дзеля таго, каб больш выразна адцяніць характары галоўных герояў. Рэжысура Р.Баравіка выяўляецца ў адкрытай умоўнасці спектакля, у яркай вонкавай тэатралізацыі. Такая ж стылізавана-ўмоўная і сцэнаграфія П.Захарава. На сцэне — абрысы хаты, званіцы і іншых вясковых пабудоў, у глыбіні — роўненькі шэраг табурэтак, па якіх часам прабягае моладзь... На фоне пастэльна-стрыманай, нібы зацягнутай туманам каларыстычнай гамы кантрастна вылучаецца вялізны дыск сонца, якое то роўна свеціць, то трывожна пульсуе адпаведна ўзмацненню канфлікту.

Р.Баравік стылістычна аб'ядноўвае зместавыя пласты: народна-фальклорны і псіхалагічна-рэалістычны. Першы, насычаны спевамі, танцамі, пластычнымі сцэнамі, ствараe адпаведны эмацыянальны настрой, вобразна ўзнаўляе народна-паэтычны лад жыцця палешукоў (пластыка В.Кавіцкага, балетмайстар А.Пракопава). Другі, адмыслова ўведзены ў фальклорны антураж, перадае сюжэт мележаўскага твора, выяўляе драматызм сцэнічных характараў. Значную сэнсавую нагрузку ў спектаклі мае масоўка, якая, накшталт грэчаскага хору, пантамімічна выяўляе сваё стаўленне да падзей. На пачатку дзеяння людзі ў вясковых строях, накрытыя рознакаляровымі даматкаными посцілкамі, нібы яркія матылі, імкліва кружацца ў вясёлым танцы. Сярод іх казачна-фантастычная фея (А.Кавалькова) у доўгай белай сукенцы, упрыгожаная вялізным вянком з кветак і галінак. Яна іграе на флейце, і чароўныя гукі сугучныя велічнай гармоніі самой прыроды. У сцэне арышту Васіля бандытамі пануе зусім іншы настрой. Мільгацяць у паветры ўскінутыя посцілкі. Вяскоўцы нацягваюць іх на галовы і, укленчыўшы, застываюць у жалобе. Яшчэ выразней змяняецца рытм у эпізодзе забойства Ахрэма. Растрывожаныя стрэлам, людзі-матылі ўзбуджана мітусяцца па сцэне, іх шырока раскінутыя посцілкі нагадваюць безабароннае трапятанне крылаў у момант небяспекі.

У пластычную канву спектакля арганічна ўплятаюцца ігравыя эпізоды, дзе найбольш ярка раскрываюцца характары Ганны, Васіля і Яўхіма. Выканаўцы гэтых роляў пастаўлены рэжысёрам у даволі складаныя ўмовы. Яны пазбаўлены магчымасці паступова і падрабязна раскрываць біяграфіі персанажаў. Мантажны прынцып пабудовы спектакля патрабуе ад акцёраў значнай унутранай сканцэнтраванасці, каб кожная асобная сцэна не выглядала ілюстрацыйнай, а, развіваючы сюжэтную канву, напаўнялася жывымі эмоцыямі і пачуццямі. Нягледзячы на пэўную драматургічную спрошчанасць мележаўскіх характараў, акцёры А.Чыжык (Ганна), В.Дубраў (Васіль), М.Кліменка (Яўхім) пераканаўча даносяць сутнасць канфліктных узаемаадносін паміж героямі. Без падрабязнай дэталізацыі выканаўцы выяўляюць іх галоўныя, найбольш характэрныя рысы. У Ганны — гэта годнасць, душэўная моц, здольнасць да безразважных парываў; у Васіля — гранічная шчырасць, сціпласць, якая часам мяжуе з нерашучасцю; у Яўхіма — самаўпэўненасць, нахабнае адчуванне ўсёдазволенасці.

Астатнія персанажы даюцца ў спектаклі эскізна, тым не менш запамінаюцца эпізоды з удзелам пяшчотнай, безабароннай Хадоські (І.Цыблiенка), валявой, мэтанакіраванай Парaскі (В.Кашынская). Магчыма, таму, што мележаўскія героі драматургічна вылучаны з пэўнага сацыяльнага асяродка і асноўная ўвага канцэнтруецца на іх асабістых узаемаадносінах, яны адлучаюцца ад гістарычнага мінулага і набліжаюцца да нашай сучаснасці. Рэжысура Р.Баравіка ў спектаклі «Каханне Ганны Чарнушкі» вызначаецца сцэнічнай культурай, тэатральнай вобразнасцю, здольнасцю захапіць маладых акцёраў жыватворнай ідэяй і разам з імі па-мастацку ўвасобіць яе на сцэне.

Плён творчай рызыкі

Выбар рэжысёрам Р.Цыркіным п'есы «Антыгона ў Нью-Йорку» Я.Главацкага асабіста мне падаецца даволі смелым і рызыкоўным. Твор польскага драматурга, уведзены ў кантэкст сусветнай літаратуры, жанрава і тэматычна ўбірае ў сябе яе знакавыя прыкметы: ад грэчаскай трагедыі — да экзістэнцыялізму і абсурду. Разам з тым ён дакладна выяўляе трагізм светаўспрымання сучаснага чалавека на зломе эпох. П'еса Я.Главацкага, складаная, асацыятыўная, з глыбокімі філасофскімі падтэкстамі, пры інсцэнізацыі вымагае значнага вопыту і прафесійнасці. Здавалася, што для маладой трупы і рэжысёра-пачаткоўца гэта занадта моцны арэшак. Аднак спектакль развеяў мае сумненні.

Героі сцэнічнага твора — эмігранты-бамжы яўрэй Саша з Ленінграда, паляк Блошка з Варшавы і пуэртарыканка Аніта — апынуліся на ніжэйшай прыступцы нью-йоркскага дна. Яны вядуць жабрацкае існаванне пад адкрытым небам у Томпкінз-скверы, любымі сродкамі зарабляючы на пражыццё. Галоўная ўцеха Блошкі і Сашы — здабыць таннай сівухі пад гучнай назвай «Першынг», якую яны для ўзмацнення разбаўляюць палітурай і дэнатуратам. Па-свойму прыстасоўваецца да жыцця Аніта. Яна мае ўласны маленькі «бізнес» — распрадае сярод жабракоў паношаныя рэчы з гуманітарнай дапамогі. Яе міні-крама месціцца ў дзіцячай калясцы, якую жанчына паўсюль цягае за сабой. Кожны з герояў добраахвотна абраў шлях блукальніка-эмігранта, у кожнага з іх на тое былі свае прычыны. У мастака-авангардыста Сашы — палітычныя, ён пакінуў радзіму ў пошуках свабоды. У Блошкі і Аніты — эканамічныя, яны спадзяюцца ў заможнай Амерыцы мець сацыяльную абароненасць і дабрабыт. Аднак надзеі аказаліся марнымі.

Рэжысёр Р.Цыркін сутыкае ў спектаклі прадстаўнікоў двух слаёў грамадства: гаспадароў і ізгояў. Прасторавая сфера дзеяння Паліцэйскага (М.Кліменка) і людзей у цывільным (А.Бычкоўскі, Ю.Шмак) — глядзельная зала. Выхаплены з цемры промнем ліхтара, Паліцэйскі ўпэўнена курсіруе па праходах залы, якую каля выхаду ахоўваюць яго памагатыя са скрыжаванымі на грудзях рукамі. Герой М.Кліменкі з праўдзівай амерыканскай усмешкай на твары прамаўляе доўгі маналог пра дэмакратычна свабодны краіны, дзе кожны, незалежна ад колеру скуры і нацыянальнасці, можа ажыццявіць сваю мару. Прадстаўнікі ўлады так і не ўзыдуць на сцэну, якая з'яўляецца прытулкам ізгояў. Сцэнаграфія П.Захарава вызначаецца сціпласцю, нават аскетызмам. Паабапал сцэны стаяць дзве драўляныя лаўкі, у глыбіні — бочка і тры доўгія скрыні. Усё рацыянальна і проста: лаўкі — месца для сну і адпачынку, бочка — «бар» для «Першынгу», скрыня, як высвятліцца пазней, — труна для нябожчыка. Над усім гэтым няхітрым скарбам манументальна ўзвышаецца белая статуя Свабоды. Вось тут, ля падножжа вялікага сімвала дэмакратыі, усеагульнай роўнасці, і гібеюць нашы героі.

Яны вельмі непадобныя па характару, звычках, успрыманню навакольнага свету. Блошка (В.Шушкевіч) безнадзейна хворы. Каб дабрацца да Амерыкі, ён прадаў нырку, да таго ж пакутуе ад прыпадкаў эпілепсіі. Між тым менавіта Блошка, у куцым плашчы, дзіцячым капялюшыку з пампонам і драных чаравіках, з якіх замест анучы тырчыць газета, уяўляе сабой узор жыццяўстойлівасці і аптымізму. Не вельмі сумленны, здольны абабраць блізкага свайго, ён бессаромна хлусіць, выкручваецца, выказваючы сапраўдны акцёрскі талент. Побач з ім Саша (В.Дубраў), у старым паліто з чужога пляча і шырокай кепцы, выглядае панурым, стомленым, замкнёным. Абодва яны цярпліва чакаюць цуду, які пераменіць іх жыццё. Аніта В.Кашынская, як і належыць жанчыне, выглядае больш прывабна, з пэўнай прэтэнзіяй на элегантнасць: на бялявых валасах чорная карункавая шапачка, на плячах — шалік. У адрозненне ад мужчын, Аніта — натура дзейсная, таму імкнецца актыўна супрацьстаяць абставінам.

Кожны з герояў у душы мае запаветную мару. Як найвялікшую каштоўнасць, Саша носіць у кішэні ліст з запрашэннем аднавіць вучобу ў Ленінградскай акадэміі мастацтваў. Гэты ліст — адзінае, што звязвае яго з мінулым, што жывіць надзею вярнуцца на радзіму. Блошка ўяўляе, як стане мільянерам і зробіць шчаслівай сваю любую жонку Ёлю. Толькі ў Аніты памкненні цвярозыя, прагматычныя. Накшталт грэчаскай Антыгоны, якая, не зважаючы на пагрозу смерці, пахавала свайго брата Палініка, жанчына марыць пахаваць нябожчыка Джона. Адзіны сярод эмігрантаў бомж-амерыканец прамільгнуў у жыцці Аніты, як хуткая камета. Аднойчы Джон мужна паўстаў супраць паліцэйскіх і абараніў гонар сваёй выпадковай каханкі, за што трапіў у турму. І вось



«Каханне Ганны Чарнушкі» А.Петрашкевіча. Сцэна са спектакля.



«Антыгона ў Нью-Йорку» Я.Главацкага. В.Дубраў (Саша), В.Кашынская (Аніта).

цяпер пуэртарыканская Антыгона хоча аддаць яму апошні зямны доўг. Блошка і Саша адпраўляюцца на закінуты мол у Бронксе, дзе сярод безыменных бамжоў адшукваюць цела быццам бы Джона і прыцягваюць яго ў Томпкінз-сквер.

Сцэна памінак поўніцца абсурдным гратэскам. На адной лаўцы сядзіць нябожчык са свечкай у руках. Другая ператвараецца ў памінальны стол — запаленыя свечкі, пластыкавыя шклянкі з напоем, каляровыя стужкі, кветкі, фотаздымак. Усё цырымонна і прыстойна, але афарбавана чорным гумарам. Таму што нябожчык зусім не Джон, фотаздымак, выпадкова знойдзены Сашам, таксама не яго, ды і сам «герой» жалобнага рытуалу пачынае дыміцца ад запаленай свечкі, валіцца на падлогу, парушаючы ўсю ўрачыстасць моманту.

У акцёрскім трыо лідзіруе В.Шушкевіч. Яго Блошка ўяўляе сабой неверагодны сплаў нахабства і ранімасці, ляноты і энергіі, істэрычнасці і мяккасардэчнасці, злосці і дабрыні. Акцёр віртуозна вядзе ролю, раскрываючы характар праз сутыкненне кантрастных, здавалася б, несумяшчальных рысаў, якія тонка знітоўваюцца, надаючы сцэнічнаму герою фарсавую выбуховасць і трагічную глыбіню. Нібыта камертон, В.Шушкевіч вызначае пранізлівую танальнасць спектакля, якую падхопліваюць яго маладыя калегі В.Кашынская і В.Дубраў. Блошка, Аніта і Саша — гэта сям'я адзінокіх, адрынутых людзей, дзе пераплятаюцца любоў і нянавісць, дзе выбухі зневажальных абраз змяняюцца ціхімі хвілінамі ўзаемаразумення і спачування. Апошняй іскрай надзеі ўспыхне пакутлівае каханне паміж Анітай і Сашам. Але, кволае і безвыхадна, яно неўзабаве згасне, назаўжды пахаваўшы ілюзорныя мары герояў. Чарговым блюзнерскім ёрнічаннем захлынецца Блошка, аднекуль пачуецца жахлівы крык згвалтаванай Аніты, парве ліст з Ленінграда Саша. У фінале выйдзе Паліцэйскі і з нязменнай стандартнай усмешкай паведаміць, што ўлады нарэшце ачысцілі Томпкінз-сквер ад бамжоў, што нейкая звар'яцелая пуэртарыканка распаўсюджвала чуткі пра быццам бы тайнае пахаванне, аднак цела нябожчыка так і не было знойдзена, сама ж жанчына павесілася на галоўнай браме сквера.

Спектакль «Антыгона ў Нью-Йорку», таленавіта ўвасоблены Р.Цыркіным і ўсёй пастановачнай групай, хвалюе акцёрскай узрушанасцю, шчымлівым болем за лёс звычайнага, «маленькага» чалавека. На асацыятыўным узроўні сцэнічны твор выклікае самыя розныя думкі і пачуцці. Гэта і роздум пра драматызм жыцця эмігрантаў, і сцвярджэнне высокай годнасці чалавека, нават калі ён апынуўся на самым дне, і асэнсаванне свабоды як філасофскай катэгорыі, якая не залежыць ад знешніх абставін, а вызначаецца ўнутраным станам душы. Магчыма, некага з гледачоў уразіць незвычайнасць сюжэтных калізій, хтосьці захопіцца ігрой акцёраў, нехта задумаецца над глыбінным сэнсам спектакля. Відавочна адно: рэжысёр Р.Цыркін уздымае ўзаемаадносіны сцэны і глядзельнай залы на больш высокі духоўны ўзровень.

Куды плысці «параходу»?

Трапіўшыпад уплыў абаяння маладых акцёраў, апынуўшыся ў студыйнай атмасферы Мазырскага тэатра, я некалькі страціла крытычны напал. Між тым у калектыве існуе шмат вострых праблем, галоўная з якіх — прафесіянальная падрыхтоўка кадраў. Асноўная крыніца фарміравання трупы — выяўленне і заахвочванне да творчасці таленавітай моладзі. З гэтай мэтай у тэатры праводзяцца дні адчыненых дзвярэй, на якіх пасля прагляду ўрыўкаў са спектакляў ладзяцца абмеркаванні, размовы пра сцэнічнае мастацтва і акцёрскую прафесію. Рэгулярна даюцца аб'явы ў газеце з запрашэннем прыняць удзел у конкурсным праслухоўванні. Сёння творчы склад трупы налічвае 20 чалавек. За выключэннем В.Шушкевіча, М.Кліменкі і карыфея мазырскай сцэны А.Лазароўскага, якому ў лістападзе 2001 года споўніцца 93 гады, у тэатры працуе моладзь. Таму на першы план выходзіць праблема прафесійнасці.

Гэта добра разумее кіраўніцтва тэатра. Дзякуючы намаганням М.Патап'евай і Р.Цыркіна ў калектыве ўласнымі сіламі наладжаны заняткі па сцэнічнай мове (Алена Чыжык), па вакалу (Вольга Кашынская), па танцу і пластыцы (Алена Пракопава). Вялікую карысць прыносіць запрашэнне на пастаноўку вопытных рэжысёраў-педагогаў Р.Баравіка і В.Катавіцкага. Значную дапамогу моладзі аказвае В.Шушкевіч, чыё партнёрства само па сабе з'яўляецца штодзённай школай, прафесійнай вучобай. Акрамя таго, Алена Чыжык, Вадзім Дубраў, Аліна Апет, Ірына Цыбленка і Крыстына Валанцэвіч пад кіраўніцтвам Р.Баравіка завочна вучацца на акцёрскім курсе ў Беларускай акадэміі мастацтваў. Неўзабаве яшчэ адна група маладых акцёраў будзе накіравана на вучобу ў сталіцу. Усё гэта, безумоўна, прынясе свой плён у бліжэйшай будучыні. Разам з тым відавочна, што мазыранам менавіта цяпер неабходная сур'ёзная дапамога. Некалі ў Беларускім саюзе тэатральных дзеячаў існавала практыка пасылаць у абласныя тэатры кваліфікаваных спецыялістаў для правядзення трэнінгу па спецыяльных дысцыплінах. Была яшчэ адна традыцыя — прыкладна праз два-тры гады ствараць выязныя групы крытыкаў для прагляду і абмеркавання бягучага рэпертуару. На жаль, у апошні час гэтыя добрыя справы прыйшлі ў заняпад. Па сутнасці, новаўтвораныя драматычныя калектывы, асабліва аддаленыя ад сталіцы (мазырскі, слонімскі), апынуліся пакінутымі сам-насам са сваімі праблемамі. Думаецца, што і сістэма дзяржзаказу Міністэрства культуры Беларусі магла б больш актыўна рэалізавацца менавіта ў дачыненні да гэтых тэатраў, якія асабліва маюць патрэбу ў фінансавай падтрымцы.

Асноўны напрамак працы мазыран па-ранейшаму скіраваны на абслугоўванне чарнобыльскай зоны. Цяжка пераацаніць значэнне іх культурна-асветніцкай дзейнасці. Як прыгадвае М.Патап'ева, у адной з вёсак Петрыкаўскага раёна, куды ніхто не прыязджаў больш за пяць гадоў, людзі ўспрымалі спектакль як сапраўдны цуд, і іх удзячнасць кранала да слёз.

Адначасова кіраўніцтва тэатра прыкладае шмат намаганняў, каб замацаваць свой аўтарытэт у горадзе. У планах — з пачаткам новага тэатральнага сезона павялічыць колькасць дзён працы на стацыянары. Для гэтага неабходна пашырыць рэпертуар, фарміруючы яго з улікам узроставай і сацыяльнай арыентацыі аўдыторыі. Да таго ж тэатру даводзіцца пастаянна канкурыраваць з гастралюючымі расійскімі антрэпрызамі, якія літаральна запаланілі Мазыр. Таму трэба пастаянна дбаць пра ўласную мастацкую адметнасць, чаму можа паспрыяць больш шырокі зварот да беларускай драматургіі, рускай і сусветнай класікі.

Увогуле ж, самаадданая праца калектыву з палескай глыбінкі выклікае шчырую павагу. Так, Р.Цыркін за паўтара года паставіў шэсць спектакляў! Такое нават і не снілася нашым сталічным рэжысёрам. Мазырскі драматычны тэатр імя І.Мележа сёння адчувальна замацоўвае свае творчыя пазіцыі і актыўна ўваходзіць у кантэкст айчыннай культуры. Хочацца пажадаць «беламу параходу» і яго капітанам паспяховага пераадолення вострых рыфаў і шчаслівага плавання па бурлівых хвалях тэатральнага акіяна.

Фота з архіва тэатра.



«Антыгона ў Нью-Йорку» Я.Главацкага. В.Шушкевіч (Блошка), В.Дубраў (Саша).

Марыя Захарэвіч: «Каб у доме не было зла...»

Марыя Георгіеўна Захарэвіч — народная артыстка Беларусі, лаўрэат Дзяржаўнай прэміі Рэспублікі Беларусь, прафесар Беларускага універсітэта культуры і выдатная актрыса Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы. На думку даследчыкаў, найбольш значнымі былі яе ролі ў спектаклях «Сэрца на далоні» паводле І.Шамякіна (Зося Савіч), «Плач перапёлкі» паводле І.Чыгрынава (Ганна), «І змоўклі птушкі» І.Шамякіна (Наталля Фадзееўна), «Апошні шанц» В.Быкава (Паліна Іванаўна), «Пагарэльцы» А.Макаёнка (Наталля Мікалаеўна), «Людзі на балоце» І.Мележа (Ганна), «У ноч зацмення месяца» М.Карыма (Танкабіке), «Традыцыйны збор» В.Розава (Ліза Хрэнава), «На дне» М.Горкага (Ганна), «Лес» А.Астроўскага (Гурмыжская), «Тутэйшыя» Янкі Купалы (Маці) і іншыя. Пра тэатр, і не толькі, з вядомай актрысай гутарыць Андрэй АХМЕТШЫН.

Марыя Захарэвіч. Для акцёраў тэатр — тая ўстанова, дзе працуюць незвычайныя людзі, якім, нягледзячы на невысокі заробак, хочацца працаваць як мага больш. Для гледачоў тэатр — тое месца, куды яны прыходзяць, каб спазнаць нешта новае, каб над нечым задумацца, ці пасмяяцца, ці ўвогуле адпачыць. Для тых і другіх — гэта адзін са сродкаў даследавання душы чалавека. Асабіста для мяне тэатр цікавы менавіта гэтым.

Андрэй Ахметшын. *У вас заўсёды было такое ўяўленне пра тэатр ці з цягам часу яно змянялася?*

М.З. Калі я прыйшла ў тэатр, то над такімі пытаннямі не задумвалася. Мне было цікава працаваць з выдатнымі акцёрамі: Ржэцкай, Платонавым, Саннікавым — маім педагогам — і многімі іншымі. Мы гралі ў добрых спектаклях, былі добрыя ролі. Гэта была самая вышэйшая ўзнагарода. Нам, маладым акцёрам, даводзілася іграць па 2–3 галоўныя ролі ў год! Не было часу думаць пра тое, для чаго існуе тэатр.

А.А. *Ці хацелася б вам сёння мець больш спрошчаны, больш ідэалізаваны погляд на тэатральнае мастацтва?*

М.З. Сёння я не магу думаць так, як раней. Прайшла вялікая частка жыцця. Вопыт, і менавіта творчы вопыт, дае падставу задумацца: што ты робіш, чым займаешся на працягу жыцця? Як ніколі раней, сёння трэба над гэтым думаць, каб не спрашчаць творчыя задачы гледачоў. Каб яны прыходзілі ў тэатр не толькі пасмяяцца і адпачыць, але і нешта выдаткаваць, зрабіць душэўнае намаганне, каб суперажываць таму, што адбываецца на сцэне. Калі я бываю ў сельскай мясцовасці і бачу цяжкую працу вяскоўцаў, то задаю сабе пытанне: што ў жыцці раблю я? Не хачу, каб мне было сорамна за тое, што гаворыш са сцэны.

А.А. *Калі чытаеш артыкулы пра вас — інтэрв'ю, творчыя партрэты, — ствараецца ўражанне, што вы ніколі не дабіваліся поспеху, прабачце, зубамі і кулакамі. Раскажыце пра свой светапогляд. Як вы дасягалі поспеху?*

М.З. Калі я і дасягала ў жыцці нейкага поспеху, дык толькі сваёй працай. Толькі працай. Бо творчы лёс у тэатры ў мяне быў не проста «няпросты», а , я б сказала, даволі складаны. У асноўным я ішла ў другім эшалоне. Гэта калі ты ўводзішся ў вялікую ролю з адной ці дзвюх рэпетыцый. Сапраўднае выпрабаванне для акцёра! Па-першае, удвая больш патрэбна нерваў, здароўя. Па-другое, у творчым плане, — гэта зусім іншае, чым калі акцёр рэпеціруе кожны дзень і потым выходзіць на прэм'еру. У мяне былі і такія моманты ў жыцці, але мала.

А.А. *Вядома, што некалькі гадоў запар вы ездзілі па праваслаўных прыходах з місіяй Жыватворнага агню ад Труны Гасподняй у Іерусаліме. Якая сувязь паміж вашым светапоглядам і гэтымі вандроўкамі?*

М.З. Я вельмі шкадую, што бязлітасны час зрабіў тое, што мы позна пайшлі ў храм. Што мы не вянчаліся, не хрысцілі сваіх дзяцей. Вера жыла ў маёй душы з дзяцінства, калі мяне вадзілі ў царкву маці і цётка... Але ўрэшце мы пачалі жыць мітуснёй. Яна вельмі «дзелавітая», гэтая мітусня, але ў нас не стае часу паглядзець на неба, на зоркі. Праблемы, праблемы, праблемы... Таму я вельмі задаволена, што нарэшце мы павярнуліся да Бога, што самае галоўнае, святое ажыло ў нашых душах. Вера для мяне — вялікая частка жыцця, вялікая дапамога. Шэсць гадоў мы ездзілі з Жыватворным агнём — і ў самых аддаленых кутках Беларусі, у невялікіх вёсачках, і ў чарнобыльскай зоне сустракалі тую ж веру. Бачылі жанчын, якія аддана, мужна пранеслі яе праз усё жыццё. Яна ім дапамагала, і яны дапамагалі: на іх трымалася Царква. Сёння сярод іх многа хворых, і каб вы бачылі, як яны сустракалі гэты Жыватворны агонь самага галоўнага ў жыцці — надзеі і веры!

А.А. *Якое пазнанне пра духоўнае жыццё Беларусі вы атрымалі падчас паездак?*

М.З. Мы ўбачылі, колькі храмаў узнікла ў Беларусі. Многія з іх пабудаваныя на ахвяраванні людзей, якія тут жывуць. Убачылі і былі ўражаны тым, як працуюць тут святары. З якой адданасцю, любоўю да людзей!.. У чарнобыльскай зоне, у забруджаных радыяцыяй Хойніках, мы сустрэліся з айцом Уладзімірам. Ён вельмі хворы. Мае вялікую дозу абпраменьвання. Яго сям'я паехала ва Украіну. Але па просьбе жыхароў ён застаўся. Ён не захацеў пакінуць іх у бядзе. Бо і тут нараджаюцца дзеці, і тут вянчаюцца маладыя, і тут паміраюць хворыя. Не звяртаючы вялікай увагі на сваё здароўе, ён усю душу аддае людзям. Асабіста для мяне гэта быў яскравы прыклад духоўнасці

А.А. *Ці ёсць у вас упэўненасць у тым, што значная частка насельніцтва нашай рэспублікі жыве пры станоўчых, хрысціянскіх ідэалах?*

М.З. Безумоўна, ёсць. Не ведаю, якая частка, але лічу, што вялікая. І гэтая лічба павялічваецца. Некаторыя людзі, можа, і не жывуць па хрысціянскіх ідэалах, але яны хочуць, імкнуцца, вучацца, цягнуцца да веры. І калі бачыш гэта, робіцца радасна на душы.

А.А. *Вы шмат гадоў выкладаеце ва універсітэце культуры. Што вас радуе і што засмучае ў сучаснай моладзі?*

М.З. Радуе, што ў нас многа таленавітых дзяўчат і хлопцаў. Засмучае тое, што яны мала ведаюць сваю гісторыю, у прыватнасці сваю, беларускую, а таксама літаратуру, паэзію. Мала хто з іх зможа прачытаць беларускі верш на памяць. Яны вучылі гэтыя вершы ў школе, але не ўнікалі ў сутнасць, і такое «вучэнне» хутка забывалася.

А.А. *Наколькі вас узбагаціла рэжысёрская праца ў Маладзечне — Мінскім абласным драмтэатры?*

М.З. Па-першае, сустрэлася з цудоўнымі людзьмі, з даволі маладым творчым калектывам. Яны ўсю душу аддаюць сваёй прафесіі. Па-другое, вельмі прыемна, калі табе давяраюць, калі проста радуюцца сустрэчы з табой. У Маладзечне я паставіла два спектаклі: «Апошняя ахвяра» А.Астроўскага і «Характары» В.Шукшына. Цяпер мы працуем над п'есай нашага выдатнага празаіка Івана Мележа. (Дэталі гэтай працы Марыя Георгіеўна папрасіла не раскрываць. Дададзім толькі, што гаворка ідзе не пра інсцэніроўку, а пра п'есу пісьменніка.)

А.А. *У якой меры сённяшні тэатр здольны падтрымліваць станоўчыя каштоўнасці грамадства, у тым ліку мараль хрысціянства?*

М.З. Тэатр заўжды здольны гэта рабіць, калі ён хоча гэта рабіць. Тэатр павінен даследаваць душу чалавека, складанасці характару і само жыццё. Калі пасля будзённасці, пасля таго, што бачыш на вуліцы і дома, пасля «быту», можаш пайсці і адчуць адзінае дыханне сцэны і залы — якія гэта адкрывае магчымасці! Усё залежыць ад рэпертуару, ад таго, на якой мове тэатр можа і хоча размаўляць з гледачом. Вось у нас ёсць спектакль «Страсці па Аўдзею», дзе можна ўбачыць, як па-хрысціянску жылі нашы вясковыя сем'і. Якія яны былі вялікія, як яны вячэралі, сядалі за стол, як ніхто з іх не возьме кавалак хлеба ці лыжку, пакуль гэта не зробіць старэйшы, нарэшце! Разумееце, пра што я кажу? Як прыстойна, трывала жылі гэтыя людзі. І такую карціну стварае тэатр. Пасля спектакля, думаю, кожны глядач хоць крыху задумаецца пра нашу гісторыю, пра тое, якія мы калісьці былі.

А.А. *З гісторыі вядома, што будаўніцтва дома, дзе сёння знаходзіцца Купалаўскі тэатр, было традыцыйна асвечана царквой, дарэчы, у прысутнасці прадстаўнікоў імператарскай сям'і. Якую адказнасць гэта ўскладае на тых, хто тут сёння працуе?*

М.З. Трэба, каб у гэтым доме не было зла, не было зайздрасці, асуджэння. Каб больш было дабрыні, добразычлівасці і любові.

А.А. *Што можа акцёр з багатым вопытам жыцця ў тэатры пажадаць маладым акцёрам, якія абралі гэты шлях?*

М.З. Не як чалавек «з вялікім вопытам», а як жанчына, якая калісьці таксама абрала тую ж прафесію, хачу пажадаць маладым: роляў, сугучных іх душы, і, безумоўна, рэжысёраў, чыя задача — дапамагчы ажыццявіць гэтае імкненне на высокім узроўні. А калі нават што і не атрымліваецца на пачатку — не адчайвацца, а чакаць свайго часу. Для таленавітых людзей ён павінен прыйсці.



«Плач перапёлкі» І.Чыгрынава. Ганна.



«Тэатр — любоў мая» В.Пятрова. Актрыса.



«Парог» А.Дударава. Ніна.

Алег Мельнікаў: «Акцёр павінен адчуваць мацней за гледача...»

Імя Алега Мельнікава ўжо некалькі гадоў запар выклікае цікавасць і захапленне многіх гледачоў Нацыянальнага акадэмічнага тэатра оперы. Але, напэўна, не ўсе ведаюць пра тое, што дзед яго бацькі — Іван Мельнікаў — у свой час меў магутны бас, дый маці Алега таксама з дзяцінства была звязана з музыкай: яна паходзіць з сям'і скрыпічнага майстра, што жыў на Смаленшчыне. З'яднанне гэтых двух родаў абумовіла з'яўленне дзіцяці, якое, яшчэ не навучыўшыся гаварыць, ужо вельмі чыста спявала.

Прайшлі гады, і менавіта наяўнасць добрага голасу адыграла сваю ролю ў выбары будучай прафесіі: Алег Мельнікаў вырашыў звязаць свой лёс са спевамі.

Сапраўды, у яго жыцці цяпер ёсць усё: добрае, кепскае, поспехі, цяжкасці... Але ўсё гэта застаецца «па-за кадрам», бо на сцэне мы бачым толькі яго герояў, якія заўсёды ўражваюць сваёй адметнасцю. Спявак стварае станоўчыя або адмоўныя вобразы, якія адразу ж знаходзяць водгук у сэрцах гледачоў: караля Рэнэ з «Іаланты» ці Грэміна з «Яўгена Анегіна», Барыса Гадунова з аднайменнай оперы Мусаргскага ці Базіліо з «Севільскага цырульніка», Рамфіса з «Аіды» ці Захарыі з «Набука»...

Пералічаныя партыі — далёка не ўсё, што створана і сыграна Алегам Мельнікавым. На вялікі жаль, мы не маем магчымасці ўбачыць у нашым тэатры, напрыклад, Фарлафа з оперы «Руслан і Людміла», пра якога знакамітая Ірына Архіпава сказала, што на фестывалі ў Чэлябінску выкананне Мельнікава было лепшым увасабленнем гэтага персанажа.

Алег Уладзіміравіч гастралюе часцей за іншых спевакоў опернай трупы. Ён бярэ ўдзел у шматлікіх фестывалях, дае сольныя канцэрты, яго запрашаюць на вакальныя конкурсы ў якасці члена журы — гэта значыць, што талент нашага земляка высока ацэньваюць і на радзіме, і за мяжой. Дарэчы, А.Мельнікаў — лаўрэат многіх міжнародных конкурсаў. Імя Шаляпіна ў Казані (1988 год, 1-ае месца), імя Дворжака ў Карлавых Варах (1988, 2-ое месца, 1-ае не прысуджалася). Конкурсаў імя Чайкоўскага (1990), вакальных спаборніцтваў у Іспаніі (Більбао, Памплона, 2-ое месца), Партугаліі (1993, 1-ае месца), Германіі (3-яе). Аднак поспехі спевака не толькі не спыняюць яго творчых пошукаў, але і ўвесь час прымушаюць разважаць пра лёс беларускага опернага тэатра і оперы ўвогуле.

— *Напрыканцы XX стагоддзя выказвалася меркаванне, што жанр оперы паміра. Ці ёсць праблемы ў нашым оперным тэатры на сённяшні дзень?*

— Сапраўды, цяпер існуюць пэўныя цяжкасці. На мой погляд, ёсць падставы для непакою за лёс і стан нашай оперы. Часам прыходзяць думкі наконт таго, што тэатру трэба мець маладзёжную трупу, бо і жаданне, і сілы для яе арганізацыі ёсць. Да мяне дайшлі чуткі, што на апошняй сустрэчы нашага прэзідэнта з творчай інтэлігенцыяй рэктар Акадэміі музыкі Міхаіл Казінец прапанаваў стварыць маладзёжны оперны тэатр. Я толькі не зразумеў, ці гэта будзе рабіцца на базе кансерваторыі, ці на базе тэатра. Але сама гэтая прапанова прымушае задаць масу пытанняў: хто будзе працаваць з гэтай моладдзю? Дзе гэтую моладзь набіраць? Бо каб вырасціць спевака, акцёра, патрэбна самае меншае 10–15 гадоў. Толькі тады можна казаць пра падрыхтаванага прафесійнага выканаўцу. Я пераканаўся ў гэтым на сваім вопыце, на вопыце калег, з якімі вучыўся. Тут адыгрывае сваю ролю шмат фактараў: станаўленне чалавечай асобы, поглядаў на жыццё, фізіялагічнае станаўленне (арганізм фарміруецца, мацнее да 35–40 гадоў). Таму вельмі важнае паступовае правядзенне выканаўцы па этапах, пачынаючы з невялікіх партый, бо ўсё павінна рыхтавацца старанна. Нездарма існуе выраз: «Не бывае маленькіх партый — бываюць маленькія акцёры». У падыходзе да ролі мае значэнне, у якой ступені ўсё прадумана, падрыхтавана, зроблена вакальна, па-акцёрску, у якой ступені гэта пражыта. Спеваку на рэпетыцыі не даруецца ніводная пустая нота, ніводная пустая фраза, ніводная секунда неперажытых спеваў. І калі гэта ўсё робіцца часткай натуры выканаўцы, яго патрэбаю — такой, як піць, есці, дыхаць, — тады можна гаварыць пра сфарміраванага прафесіянала.

Я заўсёды ўспамінаю свайго педагога, прафесара Яўгена Мікалаевіча Іванова, думаю, што б ён мне сказаў. Добра, што цяпер у мяне ёсць цудоўны канцэртмайстар Георгій Аляксеевіч Карант — чалавек высокага прафесійнага палёту, высакароднага стаўлення да справы, які не дазваляе відавочных памылак. Уся бяда ў тым, што спявак не чуе сябе правільна. Шмат гадоў я ніяк не магу дамагчыся, каб у оперным тэатры было створана тое, што сёння ёсць у балеце, — там абсталяваны відэаклас і ўвесь час ідзе запіс спектакляў, якія выпускаюцца. Такі відэаклас — вялікая дапамога і дырыжору: паглядзець, як прайшоў учора спектакль, што рабілі выканаўцы, што ён сам рабіў за пультам, як гучаў аркестр, якія былі недахопы, што было добра? Цяпер жа ў нас практычна ўсе спектаклі безгаспадарныя.

Лаўрэат міжнародных конкурсаў беларускі спявак Алег Мельнікаў.



— *Гэта значыць, не хапае прафесійнага асэнсавання зробленай працы?*

— Так. Акцёры — людзі дастаткова самалюбівыя, і многія патрабуюць больш, чым заслугоўваюць. І тут важна дакументальна паказаць, што і як было на спектаклі. Калі ёсць відэазапіс (я з гэтым сутыкаўся ў іншых краінах) — гэта вялікі козыр для стрымлівання нялепшых чалавечых якасцей і ў той жа час той фактар, які расстаўляе ўсе кропкі над «і». Напрыклад, у тэатры мы перыядычна праслухоўваем студэнтаў кансерваторыі. Але падобныя праслухоўванні сталі недарэчнасцю! Узнікаюць пытанні: навошта? для чаго? Замест таго каб сядзець і выбіраць, у каго лепшае спалучэнне галасавых і акцёрскіх даных, мы гаворым: «...вось тую ноту не ўзяла, тут дыкцыя недакладная, інтанацыя кульгае...». Клопат пра гэта зразумелы. У свой час Ф.Шаляпін казаў: «Добра вымаўлена — напалову спета». Але нават казаць пра гэта не трэба — гэта ж само сабой зразумелае! Навошта спеваку, выпускніку кансерваторыі, гаварыць пра інтанацыю?! Пра што мы наогул разважаем?! Білеты на оперу па 5000 рублёў — дарагое задавальненне! Не кожны можа сабе дазволіць схадзіць у тэатр 2–3 разы ў месяц... І што атрымліваецца? Выбраўшы пэўны момант, чалавек ладзіць сабе свята — ідзе ў оперны тэатр, магчыма, бярэ з сабой дзяцей. Магчыма, у некага гэта будзе першы паход у тэатр. Ён прыйдзе і ўбачыць такую «творчасць» на сцэне! Ды глядач на ўсё жыццё запомніць такі вечар! Ён скажа: «Быў я ў гэтай оперы, мяне больш туды нічым не заманіш!». Але ж опера — гэта найвялікшае з мастацтваў, якое шмат што ў сабе сінтэзавала: сімфанічную, харавую, сольную музыку, акцёрскае майстэрства, балет, літаратуру, выяўленчае мастацтва... Дзе яшчэ можна адразу ўбачыць усё гэта ў адным спектаклі?!

Вядома ж, той сітуацыі, што склалася, мы шмат у чым абавязаны распаду Саюза. У нас сёння такі стан трупы, што толькі сваімі сіламі мы, на жаль, не абыдземся. Нам патрэбна свежае ўліванне. Мне даводзіцца шмат ездзіць па былому СССР, і я чую маладыя галасы — цудоўныя, унікальныя! Нядаўна вярнуўся з Чэлябінска, з Другога фестывалю спевакоў, якіх прадстаўляла Ірына Архіпава. Мне было вельмі прыемна ўдзельнічаць у гэтым свяце. Здавалася б, горад правінцыйны, але знайшліся сродкі на правядзенне фестывалю, які цяпер будзе адбывацца штогод. Пасля Першага фестывалю наведванне Чэлябінскага тэатра оперы і балета ўзрасло амаль удвая!

Раней шмат спевакоў прыязджала да нас з Расіі. Многія беларусы там вучыліся...

— *Наколькі я вас зразумела, вынік навучання спевакоў у нашай Акадэміі музыкі не заўсёды адпавядае таму, якім мусіў бы быць?*

— На жаль, у большасці выпадкаў адбываецца менавіта так. Здараецца, што пры паступленні чуеш адзін голас, а на выпускным экзамене ён гучыць зусім па-іншаму. Я адчуў гэта на сабе, калі мяне выхоўвалі як барытона, хоць я — бас. І праз паўгода пачаў адчуваць, што з голасам кепска. Тады я кінуў вучобу ў Мінску, вырашыў, што так наогул страчу тое, што мне даў Бог, і паехаў паступаць у Маскву. Але мне не пашчасціла там вучыцца. Загадчык кафедры спеваў Маскоўскай кансерваторыі вядомы спявак Яўген Несцярэнка паведаміў мне, што існуе дамоўленасць з Тамарай Мікалаеўнай Ніжнікавай, што студэнтаў з Беларускай кансерваторыі яны могуць прымаць толькі шляхам пераводу ці мэтавага накіравання (каб не пераманьваць нацыянальныя кадры). Аднак усё гэта я слухаў, калі на ўступным экзамене стаяў ля раяля.

— *Вы нават не спявалі?*

— Нават не спяваў, хоць папярэдняе праслухоўванне прайшоў «на ўра». Калі ўжо збіраўся паступаць на эстраднае аддзяленне ў Інстытут культуры, зусім выпадкова мяне пачуў загадчык кафедры вакалу ў музычным вучылішчы Адам Асманавіч Мурзіч і прапанаваў займацца спевамі (прайшло 5 гадоў пасля заканчэння майго навучання ў кансерваторыі). Калі я прыйшоў да яго, ён пачаў працаваць з голасам, выраўніваць яго. Потым, у 1985 годзе, я ўдзельнічаў у Рэспубліканскім конкурсе, дзе атрымаў першую прэмію. Пасля конкурсу на канцэрце мяне пачула Марыя Гулегіна і параіла ехаць у Адэскую кансерваторыю вучыцца далей...

Пасля заканчэння працаваў у Адэскім тэатры і ў кансерваторыі. Калі прыйшоў па дыплом, мне паведамілі, што я пакінуты на кафедры. Пахвалюся: кафедра была засмучана, калі я ад'язджаў.

— *Усё ж вы вырашылі вярнуцца ў Мінск?*

— Так. Пра гэта мне не давялося шкадаваць ніводнай хвіліны, таму што ў Мінску я зрабіў два дзесяткі партый, а ў Адэсе за гэты час паставілі ўсяго 4–5 спектакляў.

Калі б мы маглі запрашаць да сябе на пастаянную працу спевакоў з іншых рэспублік былога Саюза, можна было б зрабіць оперную трупу, без перабольшання, сусветнага ўзроўню. Нават на фестывалі ў Чэлябінску ўсе былі унікумы — з моцнымі галасамі, прыгожыя — гэта падымае агульны настрой, стымулюе. Аднак для правядзення такіх фестываляў патрэбны фінансавыя магнаты, такія, якімі ў мінулым былі Мамантаў, Дзягілеў.

У нас у Беларусі існуе шмат фестываляў: «Славянскі базар», «Залаты шлягер», але няма фестывалю, які адлюстроўвае дасягненні опернага мастацтва. Адзіны тэатр у рэспубліцы, які займаецца прапагандай опернага мастацтва, патрабуе да сябе асаблівай увагі з боку вышэйшых інстанцый. Трэба ўлічваць і тое,

У партыі Грэміна (опера «Яўген Анегін»).



што тэатр прываблівае замежных дыпламатаў, гасцей сталіцы і з'яўляецца сведчаннем узроўню культуры краіны. З адыходам сталага пакалення спевакоў будзе вельмі цяжка. У нас няма моцнага сярэдняга звяна, а з маладым трэба яшчэ шмат працаваць.

— Як вы ставіцеся да таго, што ў Беларускую акадэмію музыкі на аддзяленне спеваў могуць прыняць кожнага, хто мае добры голас?

— На мой погляд, каб мець поўную прафесійную падрыхтоўку, трэба прайсці перад гэтым яшчэ і музычную школу, і вучылішча. А цяпер дастаткова вялікая колькасць спевакоў



З Ірынай Архіпавай на фестывалі опернага мастацтва ў Чэлябінску. 2001 год.

мае за плячыма толькі кансерваторскую адукацыю, у лепшым выпадку — яшчэ два гады падрыхтоўчых курсаў. Як вучацца вакалісты — гэта ж усім вядома! Памятаю, пасля першага паўгоддзя навучання ў кансерваторыі я сыграў на заліку па фартэпіяна «Месяцовую санату», і мне сказалі «да пабачэння» — да дзяржаўных экзаменаў.

— На ваш погляд, як павінны салісты паводзіць сябе на сцэне, каб узнік кантакт з публікай?

— Беларусы самі па сабе — нацыя спакойная, дысцыплінаваная, пачуночная. Магчыма, таму нам уласціва сарамлівасць і чалавечая стрыманасць. Менавіта таму ў гледачах цяжка растапіць холад, абудзіць пачуцці. Для гэтага акцёр павінен адчуваць у некалькі разоў мацней за гледача.

Мы іграем і драму, і камедыю, прычым камедыя нават больш небяспечная ў плане таго, што вельмі важна не перайсці пэўную мяжу, не «пераігрываць». Калі ў драме недабіраеш — ну што ж, Бог з табой, а ў камедыі, недабраўшы ці перабраўшы, ты выглядаеш недарэчна. Старэйшае пакаленне выканаўцаў у гэтым сэнсе больш прафесійнае, эмацыянальнае, таму што гэтыя людзі працавалі з такімі асобамі, як Вашчак, Штэйн... Яны не могуць інакш. І сярод маладога пакалення таксама ёсць таленавітыя спевакі, але іх трэба накіроўваць, шмат чаго паказваць асабіста, нават прымушаць. Мала такіх, каго ў калектыве не павінна быць, але яны ёсць.

Трупа можа быць і невялікая, але трэба, каб яна складалася з прафесіяналаў. Таму было б добра, калі б студэнты-спевакі мелі магчымасць хадзіць на спектаклі, прысутнічаць на спеўках і бачыць, што адбываецца ў тэатры.

— Усю чарнавую работу?

— Вядома. Падрыхтаваць любую, нават самую маленькую партыю, напрыклад Бертрана ў «Іаланце», — вось ужо поле дзейнасці! Гэта выдуманы персанаж, які служыць дазорцам у замку. Але тут вялікая прастора для фантазіі: прыдумай сабе гэтага чалавека! Які ён — добры, дрэнны, якія ў яго паходка, рысы характару? Тэатр — гэта дзейства, а спевы — толькі сродак яго ўвасаблення...

Дробязей не бывае, кожная недарэчнасць са сцэны літаральна крычыць. Магчыма, я гэта заўважаю, паколькі чалавек падрыхтаваны. Можа, нехта і лічыць, што публіка нічога не разумее, але... Пасля чарговага спектакля «Барыс Гадуноў» у фае тэатра я пачуў заўвагу аднаго з гледачоў: «А Юродзівы ў ботах выйшаў, а боты, між іншым, замшавыя...» Думаю, салісты страцілі цікавасць да творчасці. Працуюць цэлы дзень на дачы, а ўвечары прыязджаюць на спектакль. Я мог бы дапусціць, калі б гэта рабіў Еўсцігнееў ці Плят, якім на праўвасабленне патрэбна імгненне.

Аднойчы калега расказаў: «Я зусім пусты, а ўвечары спектакль. Што рабіць? Бяру томік вершаў Цютчава, еду ў лес і хаджу, чытаю яго...». І я магу зразумець гэтага спевака, таму што і сам калі-нікалі апынаюся ў такой сітуацыі. Памятаю, у мяне быў такі самы стан у Францыі, калі мы з Наталляй Кастэнкай ездзілі спяваць прыватны канцэрт. Спектакль у гэтым сэнсе спяваць прасцей: ты можаш схавацца за грым, за касцюм, кожны спектакль мае свой адметны водар, пах — іншы раз нават гэта дапамагае. Выйдзеш на сцэну, за кулісамі паходзіш — і ў душы ўжо нешта з'яўляецца. Канцэрт спяваць вельмі цяжка, бо для гэтага трэба аднаму трымаць тысячную залу. У Францыі я доўга хадзіў па старадаўніх алеях (мы выступалі ў замку XII–XIII стагоддзяў) — і, ведаеце, «назбіраў» патрэбны настрой: канцэрт прайшоў вельмі ўдала.

У мяне часам з'яўляецца жаданне пайсці вучыцца на рэжысёра. Тое, што я ўмею, бачыў, назіраў, тое, што я ўдзельнічаў у пастаноўках, дазваляе мне рабіць выснову, што ведаю знутры, як робіцца спектакль, як робіцца пастаноўка. І не я адзін такі. Акрамя жадання майго і маіх калег працаваць па-сапраўднаму, у тэатры яшчэ вельмі патрэбная моцная, высокапрафесійная ўлада. Дэмакратыя пры адсутнасці ўнутранай культуры — гэта разгул шэрасці і злачыннасці. У мастацтве не можа і не павінна быць дэмакратыі, бо мастацтва перш за ўсё — гэта творчасць таленавітых асоб.

— У такім выпадку павінен быць таленавіты кіраўнік?

— Калі менавіта такі чалавек будзе кіраваць, ён не дазволіць працаваць горш за сябе. Таленавіты кіраўнік здолее выхаваць моцнага прафесійнага выканаўцу. Напрыклад, за сабой я заўважаю мноства лішніх жэстаў (падчас дзеяння часам эмацыянальна «заносіць») і ўжо пасля аналізую: «Тут дарэмна махнуў рукой»... (дарэчы, зноў вяртаюся да думкі пра неабходнасць стварэння ў тэатры відэакласа).

— Якой вы бачыце ролю дырыжора ў тэатры?

— Безумоўна, дырыжор кіруе спектаклем, але і я стараюся паказаць, што спявак — не лялька, якую лялькавод водзіць па сцэне з дапамогай палачак. Хоць з такімі дырыжорамі, як Анісімаў, падобнага не здараецца. Гэта чалавек, які імгненна адчувае цябе і дае карт-бланш. Часам, працуючы з ім, я не памятаю, што знаходжуся на сцэне.

Калі дырыжор не адчувае цябе, гэта вельмі цяжка і неяк спыняе, выбівае з творчага стану, хоць глядач і калегі гэтага, магчыма, і не заўважаюць. Каб падпарадкаваць выканаўцаў сваёй волі, дырыжор абавязкова павінен адчуваць мацней за іх. І тут вельмі важная роля дырыжора ў агульнай канцэпцыі твора — ці ёсць у спектакля асаблівая аўра, ці яе няма. Нездарма Шаляпін казаў: «Колькі я б мог яшчэ стварыць, калі б мне не перашкаджалі дырыжоры!»

— Напэўна, гастрольнымі планамі трупы абумоўлена тое, што вялікая частка рэпертуару нашага тэатра — творы італьянскіх аўтараў. А якія оперы любіце вы?

— Было б вельмі добра, калі б у тэатры ставілася б больш сачыненняў рускіх кампазітараў. У нас у рэпертуары так мала рускіх опер!.. Напрыклад, «Руслан і Людміла» — цудоўны спектакль. Я ўжо не кажу пра такія палотны, як «Хаваншчына», дзе існуюць яркія персанажы і мацнейшыя характары. Опера У.Солтана «Дзікае паляванне караля Стаха» — гэта ж сусветны ўзровень! Не ведаю, што гэты кампазітар мог бы напісаць, каб не яго трагічная заўчасная смерць...

— А сёлетні гастрольны план тэатра прадугледжвае паказ опер на рускай мове?

— У Швейцарыі ўжо другі раз будзе ісці «Князь Ігар».

— Ёсць розніца: спяваць спектакль дома ці на гастролях?

— Безумоўна. Бо дома ўсё ведаеш загадзя. Асноўная праца над вобразам адбываецца ў класе, на рэпетыцыях, але момант работы з новым дырыжорам — неверагодна «смачны»: першая сустрэча, узмах палачкі... Гэта ўвесь час цікава: новыя людзі, стасункі, вакальныя новаўвядзенні, сцэнічныя адкрыцці, нават анекдоты. Ірына Архіпава аднойчы мне сказала: «Алег, вам у творчасці трэба знайсці свайго дырыжора, бо вы не ўяўляеце сабе, якіх поспехаў можаце дабіцца за сцэнай». Пакуль што дырыжора, лепшага за Анісімава, мне не даводзілася сустракаць. Я не працаваў з Вашчакам, хоць старажылы тэатра і мой канцэртмайстар Георгій Аляксеевіч Карант кажуць, што я — яго тып спевака. Не пашчасціла...

— Алег Уладзіміравіч, ваш графік паездак па розных краінах вельмі насычаны: Швейцарыя, Германія, Расія, Ізраіль, Ірландыя... Магчыма, у бліжэйшы час вы парадуеце чымсьці новым і беларускіх слухачоў?

— Цяпер рыхтую сольны камерны канцэрт: любімыя рамансы рускіх кампазітараў і цыкл «Песні і танцы смерці» Мусаргскага. Выкананне Ірынай Архіпавай твораў Мусаргскага натхніла мяне больш за ўсё. Яе запісы твораў кампазітара былі прызнаны лепшымі ў свеце. Яна мне расказала пра падводныя плыні, тайны кампазітара, якія знайшлі адлюстраванне ў цыкле. Пра тайны паэта Галянішчава-Кутузава ёй паведамілі яе настаўнікі, якія ведалі яго асабіста. Яны расказалі Архіпавай і непасрэдна пра «Песні і танцы смерці» — як яны рабіліся і што падштурхнула аўтара да напісання гэтых твораў. У Мусаргскага наогул шмат вобразаў лёсу, смерці, замагільных вобразаў... Хто гэтага не ведае — ніколі не спяе належным чынам.

Пры шматлікіх рамансах ёсць радок: «Прысвячаецца...». А гэтаму заўсёды папярэднічае нейкая гісторыя, у якой або любоў, або рамантычная інтрыга. За ўсім гэтым — чалавечае жыццё...

Гутарыла Наталля КАРДАШ.

У партыі Барыса Гадунова з аднайменнай оперы М.Мусаргскага.



Азірнёмся з памежжа на «востраў свабоды»...

Ларыса ФІНКЕЛЬШТЭЙН



Таццяна Малышава. Метамарфозы. Каляровае шкло, гута, пескаструменная апрацоўка, метал, 2001.

Працягваем абмеркаванне выставы «Беларусь — трэцяму тысячагоддзю». Папярэднія публікацыі былі прысвечаны раздзелам графікі (*Алена Пікулік. Умець гаварыць са сваім часам. № 6*) і жывапісу (*Яўген Шунейка. Чорным па беламу — пра жывапіс. № 7*).

Гэтая выстава была задумана як эпахальная рэтраспектыва за цэлае стагоддзе з усёй Беларусі, гэта значыць з усіх музеяў. Нават былі спробы гэта здзейсніць (яшчэ на першым этапе выставы). Некалькі твораў 1910-ых — 1920-ых гадоў удалося адшукаць, што называецца, недалёка, без затратаў на транспарт, на паездкі ў такія «недаступныя далі», як Віцебск або Магілёў, дзе і сёння зберагаецца шмат што ад вялікіх мастакоў пачатку XX стагоддзя. Між тым і Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь мае ў сваіх фондах шмат тыповых і яркіх твораў кожнага дзесяцігоддзя. Аднак вечная музейная суперболь выпусціць што-небудзь вартаснае са сваіх сценаў, як заўсёды, не дазволіла забяспечыць выставу раўнамерна-храналагічна лепшымі творамі. Таму XX стагоддзе на выставе прыпадобнілася хударлявай бабулі з вялізным флюсам 70-ых гадоў або адной з вялікіх выставаў у Палацы мастацтва, якія праводзіліся ў 70-ыя — 80-ыя гады.

Сама экспазіцыя таксама не давала ні храналагічнай, ні стылістычнай яснасці. Не дапамагло і механічнае размяшчэнне шчытоў па дыяганалі. (Падобнае год назад было зроблена запрошанымі экспазітарамі дзеля стварэння інтымнай прасторы для адной персанальнай выставы.)

Асабліва самотным у гэтым агульным бязрадасным кантэксце выглядаў аддзел дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва (ДПМ). Дарэчы, ён якраз і быў вылучаны «з кантэксту» і адпраўлены ў пачэсную ссылку ў Нацыянальны мастацкі музей. Гэтая дыскрымінацыйная акцыя была адзіным характэрным элементам мастацкага жыцця апошняй трэці XX стагоддзя.

Колькі памятаю агульнабеларускія выставы — з пачатку 70-ых, з часу з'яўлення Палаца мастацтва, — столькі ўсе даброты: подыумы, лепшыя месцы, інфармацыйнае забеспячэнне, час прагляду выстаўкамам, закупкі і іншае, — фарміраваліся для ДПМ па рэшткаваму прынцыпу. Як вынік, у фонды Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь не трапілі працэнтаў 80 твораў, якія ўвасабляюць сабою вобраз 60-ых, 70-ых, 80-ых, 90-ых гадоў мінулага стагоддзя. Нагадаю, што прафесійнае ДПМ, дзякуй Богу, толькі з 60-ых і пачынае актыўна ствараецца, таму запоўніць гэты музейны прабел яшчэ можна: адны мастакі жывыя і працуюць, спадчыну іншых зберагаюць нашчадкі.

У кожнай «зборнай» выставе ў 70-ыя — 90-ыя гады ў Палацы мастацтва аддзел ДПМ быў «востравам свабоды» (выстаўкамаўскія арэапагі ўсур'ёз яго не ўспрымалі, у сутнасць не заглыбляліся і, падобна, не надта ў ім разумелі). Таму і атрымліваўся ён востравам наватарства і яркіх творчых нечаканасцей. Гэтаму садзейнічала і ўдумлівае, шукальніцкае, трапяткое стаўленне кіраўнікоў секцыі ДПМ тых гадоў да экспазіцыі як да творчага феномена.

Гэтым разам экспазіцыя ў Нацыянальным мастацкім музеі, свайго роду дайджэст за 40 гадоў, выглядала даволі няўцямна і была неадэкватная мастацкай рэчаіснасці свайго часу. Да таго ж, відавочна, размяшчэнне яе не ў Палацы мастацтва збядняла агульную выставу і пазбаўляла вобраз часу пайнаты і аб'ёмнасці.

Суцяшалі спадзяванні на другі этап. Аднак... ні звыклая зала ДПМ, ні высокія мастацкія вартасці многіх экспанатаў не склалі ВЫСТАВЫ як цэласнага арганізма, суцэльнага вобраза, знака часу і вырашэння прасторы.

У Палацы мастацтва «малою крывёю», не кранаючы мэблі двух-трох папярэдніх выставаў, кучна прыладзілі экспанаты... Гэта былі новыя работы, створаныя за апошнія пяць гадоў. (Такім чынам, хоць адна з умоваў выставы другога этапу, пастаўленая самім сабе, была выканана.)

Адзін экспанат адразу прыцягнуў маю ўвагу і душу. Ён, безумоўна, стаў адным з эмацыянальных, сэнсавых і знакавых цэнтраў экспазіцыі ДПМ 90-ых... Гледачы ўпершыню бачылі габелен памерлага ўжо Генадзя Гаркунова, з чым імем непарыўна звязана паняцце «беларускі габелен». (Гэта менавіта Г.Гаркуноў з А.Кішчанкам стварылі ў 70-ыя гады габеленавы ўчастак на Барысаўскім камбінаце ДПМ — базу, якая дазволіла паўстаць сучаснаму беларускаму габелену. Вядома, што габелен як від мастацтва быў занядбаны больш як паўтара стагоддзя па ўсёй Еўропе (у нас — пасля Радзівілавых мануфактур).

«Дрэва» Г.Гаркунова — рэч знакавая для 90-ых па многіх аспектах. Пры ўсёй вастрыні і свежасці адчуванняў, увасобленых мастаком, гэта свайго роду класічны ўзор сучаснага беларускага габелена: ён зберагае прамавугольную форму, ярка выяўленую малюначную аснову, зместавы матыў. Гэта філасофскі роздум пра канцовасць жыцця, якой бы складанай ні была ягоная эвалюцыйная праграма (мноства розных гадавых кольцаў на зрэзе і аднолькавасць канца-абрыву...). Пры гэтым габелен утрымлівае адчуванне павышанай дэкаратыўнасці і такую характэрную для творчасці апошніх гадоў гэтага майстра магутную экспрэсію, кантрасты, яркасць і гучнасць колеру, кампазіцыйныя сутыкненні ракурсаў і плоскасцей, што дакладна перадае пачуццё трывогі і разгубленасці нашага часу...

Зразумела, і ў апошнім пяцігоддзі мінулага стагоддзя працавалі мастакі, нязменна верныя тым першаасновам, якія яшчэ ў савецкія часы вылучалі беларускае ДПМ на ўсесаюзных і замежных выставах. «Аблічча» габелена — візітнай карткі беларускага ДПМ — практычна з моманту ягонага адраджэння фарміравалася немалым колам майстроў. Шмат якія рысы ягонага «аблічча» добра бачныя і на гэтай выставе. У прыватнасці, мяккая маляўнічасць А.Салохінай, вытанчаная танальнасць і стрыманасць В.Грыдзінай, каларыстычная рытміка Н.Сухаверхавай, лакальнасць і кантрастнасць Н.Валынец. Пра гэта шмат было сказана і напісана ў папярэднія гады.

У дэкаратыўным мастацтве нашага часу (зрэшты, як і ў іншых відах) можна ўбачыць шэраг агульных тэндэнцый. Адна з іх — асаблівае спалучэнне філасафічнасці і дэкаратыўнасці, што спарадзіла свайго роду станкавізм 90-ых, аслаблены варыянт станкавізму 70-ых, калі ён быў на ўзлёце. Так, майстры, якія прыйшлі са сваім новым паглядам на форму ў шкле ў 70-ыя, сёння аддаюць перавагу формам простым, строгім, класічным. «Метамарфозы» Т.Малышавай сцвярджаюць нязменную вытанчанасць гутнага шкла ў ягоных грацыёзных сілуэтах, далікатна дэкараваных налепамі, пескаструменнымі змейкамі, металічнымі ўключэннямі. Менавіта важную ролю дэкору, ягонай здольнасці пераўтвараць форму, ствараць вобраз тонкімі нюансамі малюнка дэманструе тут мастачка.

Наадварот, адмаўленне ад дэкору, чысціня і стылёвасць самой формы, гульня яе тонка нюансаванымі трансфармацыямі, высакароднасцю прыроднага колеру, пластычнасцю матэрыялу (шамот, бісквіт) і думкі прачытваюцца ў «Трансфармацыях» А.Дзятлавай. Яна прыйшла ў кераміку 70-ых адразу са сваёй непаўторнай, гульнёва-зменлівай, але заўсёды абсалютна пазнавальнай мовай. Сёння яе пластыка ў кераміцы (фарфор, шамот і інш.) і шкле змыкаецца з сучасным канцэптуальным мастацтвам, а яе вучні (выпускнікі аддзялення ДПМ Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў) пераймаюць набыткі майстэрні, можа, нават *школы* ў відавочным дынамічным развіцці.

Працяг гэтай *школы*, яе па-мужчынску заземленая галіна, цікава развіваецца ў творчасці Л.Трацэўскага, які «ўехаў» у кераміку пачатку 1990-ых на сваім танку-чайніку і даволі доўга ездзіў на ім і яму падобных рэчах па розных выставах. У сваю чаргу, брутальна і магутна сёння працуюць ужо і ягоныя вучні.

Дарэчы, і згаданыя тут аўтары, і шэраг іншых — 31 мастак, пераважна прадстаўнікі ДПМ, былі ўпершыню прадстаўлены на міжнароднай мастацкай арэне аўтарскай некамерцыйнай канцэптуальнай галерэяй «Брама»: у 1991 годзе ў Маскве на міжнароднай выставе галерэяў «Арт-Міф-2». Канцэптуальнае мастацтва, народжанае ў адмаўленні вядомых відаў, матэрыялаў і тэхнік, паступова стала прарастаць у іх, а тыя, ужо амаль з кляймом коснасці, адверглі «кляймо» і сталіся прыдатнай глебай для інтэлектуальных эксперыментаў у матэрыяле. Падобным чынам іронія з нагоды татальнага выкарыстання сёння ўсіх рэлігій у самых свецкіх мэтах нарадзіла на аснове рэлігійнага матыву вострасучасны сюжэт: у своеасаблівым габелене-інсталяцыі «Есці падазена, або Пажыральнікі Хрыста» Г.Піпінай, дзе аўтарка ўводзіць у тэкстуру габелена не проста іншыя матэрыялы, а і вядомыя функцыянальныя прадметы (відэльцы і нажы), якія і ствараюць вобраз, увасабляюць думку аўтара; сам габелен пры гэтым набывае другаснае, фонавае значэнне.

Спалучэнне ў адным творы розных не толькі тэхнік, але і матэрыялаў, а таксама відаў мастацтва — адна з вельмі распаўсюджаных сучасных тэндэнцый. Аднак, як і ўсё ў мастацтве, яна знаходзіць самае рознае сваё ўвасабленне і выяўляецца па-рознаму — ад тонкай гармоніі, здавалася б, неспалучальных элементаў да адкрытай безгустоўнасці.

Такі распаўсюджаны ў Еўропе від мастацтва, як «пэчварк», у нас практычна не з'яўляецца на выставах і тым больш упершыню выглядае так манументальна і таямніча, як у кампазіцыі маладой мастачкі Н.Курылюк «Час цыганоў». Тут у адзіны цэласны твор спалучаны роспіс і аплікацыя, «прапразная» тэхніка і друкаванне па тканіне, матывы старажытнага арнаменту і «клеймы» са стылізаванымі постацямі. Пры гэтым стрыманасць колеравага вырашэння, архітэктанічнасць усёй кампазіцыі гэтага ажурнага і цэласнага палатна, далікатнасць у спалучэнні матэрыялаў і тэхнік пры стварэнні агульнага малюнка дэманструюць сапраўднае наватарства і пачуццё меры.

Аднак спалучэнне неспалучальнага як самамэта і сродак эпатажу публікі — зусім не абавязковы залог мастацкага парадокса і тым больш поспеху... Рэдка даруюць здраду людзі. І зусім нецярпімае да яе мастацтва... Відаць, таму так недарэчна выглядала спроба вяртання да мастацтва пасля 10-гадовага занятку бізнесам калісьці перспектыўнага кераміста А.Зіменкі. І калі ягоны эксперымент (у 80-ыя гады) па стварэнню своеасаблівай колерапластыкі быў новы і цікавы, то цяперашні опус з партрэта блазна, напісанага алейнымі фарбамі на кардоне ў пачатку 90-ых, і керамічнага рэльефнага аўтапартрэта з хутка пасталелым сынам на руках (кшталту мадоннаў з немаўлятамі-старымі з эпохі Кватрачэнта), адвольна падфарбаванага, па-за ўсялякімі тэхналогіямі, дапоўнены тыражнымі сувенірнымі плакеткамі і рознымі рэчамі, якія можна падабраць у майстэрні або ў электрычцы і наклеіць на адну дошку, выклікаў жаль. Сумна, калі з мастацтва сыходзіць мастак. Яшчэ больш сумна, калі з мастака сыходзіць мастак...

Спалучэнне розных матэрыялаў, аб'яднаных адзіным колеравым, кампазіцыйным і тэкстурным вырашэннем у рамках габелена, — тэндэнцыя для многіх у апошнія 10–15 гадоў агульная.

Для Н.Пілюзінай — гэта толькі адзін з кірункаў пастаянных эксперыментаў. Агрэсіўнасць і кантрастнасць нашага часу, ягоная псіхалагічная абвостранасць, канфліктнасць пераканаўча прагучалі ў яе габелене «Нашэсце», выяўленыя праз вострае сутыкненне цёмных і светлых колераў, успучванне снарадападобных і пухлінападобных формаў. Гэты габелен-набат — пластычная перасцярога, па-мастацку выразная і абстраная.

Крык бывае і ціхі. Асабліва, калі гэта крык душы. І няхай даруюць мне тыя, хто не цярпіць літаратуры ў пластычным мастацтве. Я і сама гэтага не люблю, але ў даным выпадку зместавы матыў знайшоў сваё дакладнае мастацка-візуальнае ўвасабленне. Габелен П.Бондара «Расчараванне» — твор асобасны, нават, больш дакладна, — аўтабіяграфічны. Гады два назад, пасля смелых эксперыментаў з аб'ёмамі і традыцыйнымі відамі народнага мастацтва, гэты аўтар раптам рэзка спыніўся і перастаў паказваць свае заўсёды чаканыя нечаканасці. Ён не сышоў у іншыя сферы, а як бы ўзяў тайм-аўт. І вось гэты перыяд знайшоў сваё тэкстыльнае ўвасабленне: пранізлівае, дакладнае, вытанчанае. Прафесійны голад стаўся паказальнікам стану, уласцівага шмат каму, — аблегчанасць, выраджэнне тэмаў, сюжэтаў, прадметаў і нават іх хітрамудрых стылізацый. Пустынная, як белы аркуш, тэкстыльная плоскасць, выцягнутая знізу ўверх ад зямлі да неба, — сімвал спустошанасці і разгубленасці творцы на руінах старога перад невядомым новым.

Можа, якраз агульная стомленасць ХХ стагоддзя ад высокіх тэмпаў, высокіх тэхналогій, высокіх псіхалагічных нагрузак змусіла чалавека ў канцы стагоддзя прагнуць спусціцца на зямлю, капаць углыб, да сваіх каранёў, да дзяцінства чалавецтва — бесканфліктнага, прыроднага, што атрымала адэкватнае адлюстраванне ў архаічным мастацтве. У апошнім дзесяцігоддзі цяпер ужо мінулага стагоддзя матывы архаікі сталіся проста агульным месцам. Гэтая дабрадатная глеба амаль заўсёды давала добрыя ўсходы. Не з'яўляецца выключэннем і зварот да гэтай тэмы маладых. Так, «Кола часу» Н.Піневіч дэманструе тонкі густ, дакладнасць, пераканаўчасць стылізацыі, выразнасць мінімалісцкай мовы і глыбокую пашану да паганскай адвечнасці.

Імкненне да каранёў, вытокаў, натуральнага, рукатворнага харáства неадбеленага лёну, свабоды перапляценняў нітак і ўвогуле да цнатлівай датэхнакратычнай свабоды выразна бачна і ў габелене «Без назвы» Г.Фалей.

Даволі шырокае распаўсюджанне атрымала ў ДПМ своеасаблівая імітацыя, падман не зроку, а гледача. Так, у 70-ыя гады многія лічылі вышэйшым пілатажам давесці кераміку да гучання металу (рэдукцыяй) або даглушыць шкло да шчыльнасці керамікі, грубы пленэрны шамот раскатаць да тонкасці паперовага аркуша (у творах М.Байрачнага 80-ых гадоў) або пазбавіць празрыстасці батык, зрабіць роспіс сакавітым манументальным жывапісам, як гэта часта было ў Э.Малішэўскай. На сёлетняй выставе гульня ў матэрыял і з матэрыялам набыла, нарэшце, тую меру, тую раўнавагу падману, інтрыгі і магчымасці выявіць праўду пра матэрыял, якія, на маю думку, і закрываюць гэтую складаную праблему (патрэбна імітацыя ці важна выявіць уласныя магчымасці кожнага матэрыялу) і адкрываюць новую: змена пункту гледжання мяняе вобраз, зберагае адчуванне віртуознасці валодання тэхналогіяй у кераміцы і вастрыню вобразнай выразнасці («Сакавіцкі кот» і «Свіцязянка» Я.Адзіночанкі).

Дарэчы, батык як такі — з'ява, прынамсі ў нас, таксама прыналежная апошняй трэці ХХ стагоддзя. Ён нясмела ўзнікаў у мастацкіх спробах некаторых мастакоў тэкстылю — складанасць і непрадказальнасць гэтых мяккіх вітражоў не кожнаму хацелася пераадольваць. Значнае месца ў сваёй творчасці яму аддае мала хто. У іх ліку М.Голубева, з яе дэкаратыўнымі манахромнымі нацюрмортамі, з мяккім, выразным малюнкам, што плыве і вільгатнее, быццам акварэль. А не так даўно прыйшла ў батык Л.Дамнянкова — з вострым малюнкам, складанай ламанай лініяй, сакавітым, тонка нюансаваным колерам і лірыка-настальгічнымі вобразамі, роднаснымі эпосе мадэрна.

Напэўна, ХХ стагоддзе не складае выключэння ў заканамернай цікавасці і звароце да колішніх стыляў. Але, мяркую, ні адно стагоддзе не мела такога стракатага калейдаскопу стыляў, такой хуткай іх змены, як толькі што прамінулае ХХ. І зразумела, што нават у ім самім было на што азірацца. Асабліва прывабным для мастакоў канца стагоддзя быў ягоны пачатак, 1910-ыя — 20-ыя гады. Яны далі свету вялікі рускі авангард, у станаўленні якога немалая роля належыць мастацкаму жыццю Беларусі, Віцебску — найперш.

Зноў у габелене (а ён з 60-ых гадоў, з часу фарміравання айчыннай прафесійнай школы, стаў вядучым у ДПМ), з'явіліся работы-рэмінісцэнцыі, работы — дыялогі з мінулым. Магутнымі акордамі ў гэтым перагукванні часу паўсталі габелены ў духу оп-арта («Адлюстраванне» М.Несцярук), парафраз з абстрактным мастацтвам (у далікатным, вытанчаным па колеру камерным «Дрэўцы» Л.Густавай).

Частка трыпціха Т.Белавусавай-Пятроўскай «Супрэматычная лазня» была ў экспазіцыі свайго роду напамінам пра выставу «Паўстагоддзя з стагоддзем», якая ладзілася ў гэтым самым Палацы мастацтва галерэяй «Брама» і прадстаўляла творчасць 10 аўтараў, што нарадзіліся ў 1950-ым. Трыпціх Т.Белавусавай-Пятроўскай — не цытата з К.Малевіча, але годны дыялог з ім. Як заўсёды, неардынарна па думцы, смела па колеру, архітэктанічна па кампазіцыі і віртуозна па майстэрству мастачка акрэсліла адзін з яркіх арыенціраў стагоддзя.

Усталёўваць дакладныя межы стагоддзяў і тысячагоддзяў у мастацтве заўсёды цяжка, асабліва калі яшчэ стаіш на гэтай мяжы. Дзякуй Богу, гэта не наша задача, а справа будучых гісторыкаў мастацтва. Сёння ж мы толькі спрабуем з блізкай адлегласці, знутры паглядзець на саміх сябе — тых, каму выпала (шчасце?) плаўна перайсці з бурлівага ХХ стагоддзя ў невядомае ХХІ.

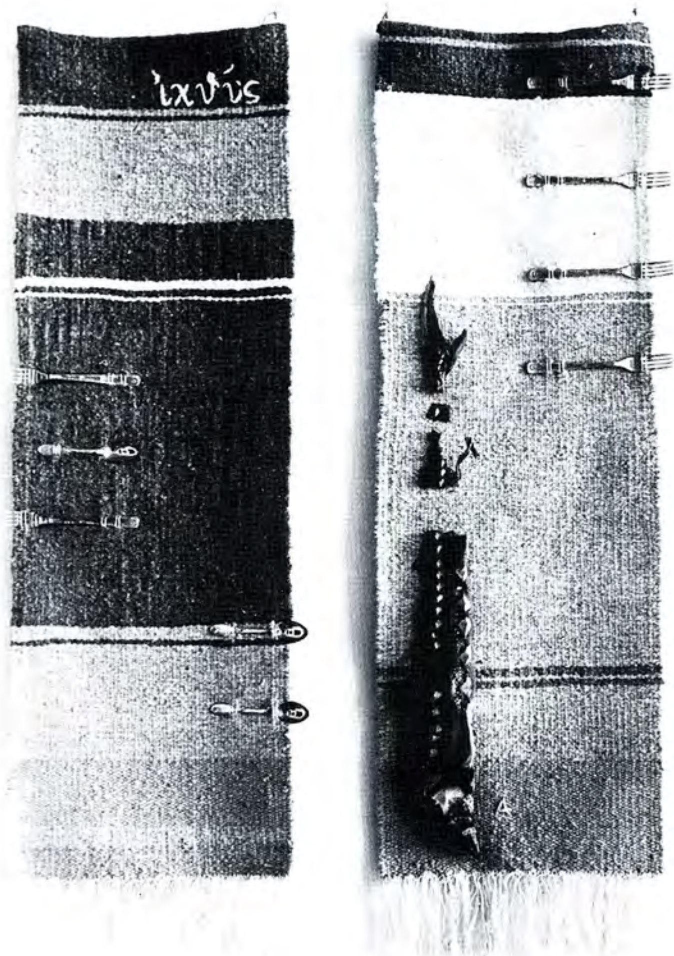
Пераклад з рускай мовы.

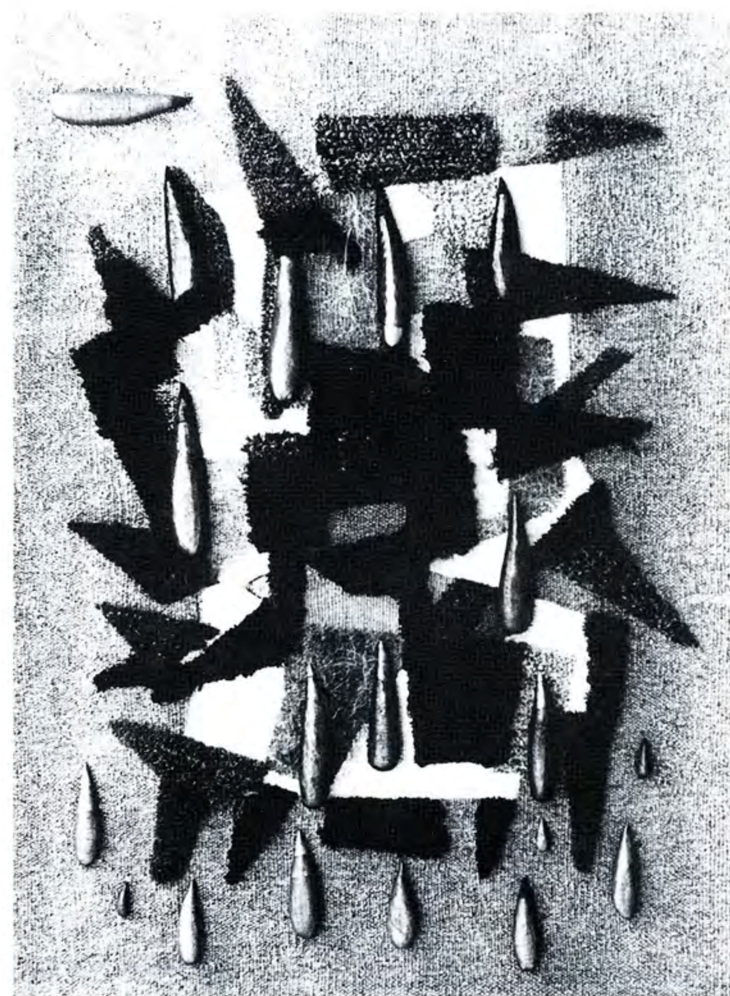




Аляксандр Зіменка. Фрагменты стагоддзя. Змешаная тэхніка, 2000.

Н.Піневіч. Кола часу. Шамот, высокі абпал, 1999.





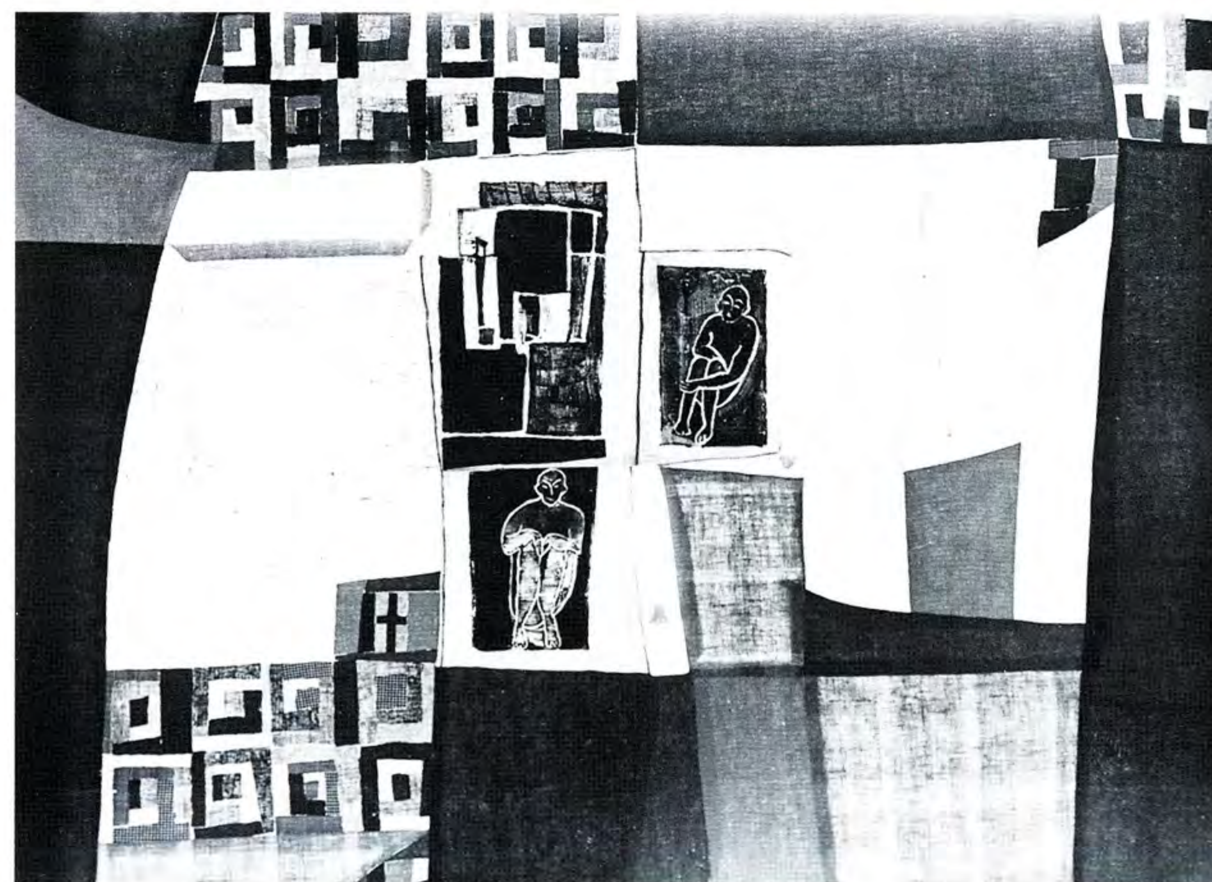


Ганна Піпіна. Есці пададзена, або Пажыральнікі Хрыста. Воўна, бавоўна, лён, метал, змешаная тэхніка, 2000.

Ніна Пілюзіна. Нашэсце. Змешаная тэхніка, 2001.

Яўген Адзіночанка. Сакавіцкі кот. Шамот, пігменты, 2001.





Таццяна Белавусава-Пятроўская. Супрэматычная лазня. Воўна, ткацтва, 2000.

Наталля Курылюк. Час цыганоў. Пэчварк, 1998.

Лямцавыя фантазіі

Яўгенія СТАНІНА









Я.Станіна, В.Лагун. Ландышы.
Лямец, авечая воўна. 98x118.

Я.Станіна, В.Лагун. У прыцемках.
Лямец, авечая воўна. 94x114.

Я.Станіна, В.Лагун. Каляды.
Лямец, авечая воўна. 127x175.

Я.Станіна, В.Лагун. «Тры дзявіцы». Фрагмент.
Лямец, авечая воўна. 100x112.

Авечая воўна, лямец для кожнага з нас — гэта найперш нешта мяккае і цёплае. Але апошнім часам гэты матэрыял, які, здавалася б, вось-вось можа назаўжды выйсці нават з вясковага побыту, пачалі выкарыстоўваць для стварэння незвычайных, вельмі сучасных кампазіцый[1]. Дыванкі з лямцу аздабляюць інтэр'еры загарадных катэджаў і гарадскіх кватэр, яны робяцца адмысловым акцэнтам усіх экспазіцый народнай творчасці. Прычым увасабляць свае фантазіі ў гэтым надта працаёмкім матэрыяле бяруцца часцей людзі маладыя, адукаваныя, прагныя да эксперыментаў. На стварэнне вобраза пачынае працаваць не толькі фактура, але і колер, дзіўным чынам вынайдзеныя спалучэнні ўзораў і ліній. Гродзенская майстрыха Яўгенія Станіна вядомая сёння не толькі ў Беларусі. Яе кампазіцыі з лямцу, якія яна робіць разам са сваім мужам В.Лагуном, можна смела аднесці да інсітнай творчасці. Яны адначасова нагадваюць і дзіцячыя малюнкі, і творы людзей, якія не зусім адэкватна ўспрымаюць рэчаіснасць. Але гэта чыста аўтарскі, непаўторны стыль, у межах якога мастачка можа дазволіць сабе разнявольваць сваю падсвядомасць, шукаючы таемныя коды сучаснай рытма- і колератворчасці. Сёння Яўгенія Станіна расказвае пра сваю працу ў надзеі на тое, што хто-небудзь абавязкова захопіцца гэтым відам творчасці.

Галіна БАГДАНАВА.

Тэхніка, у якой мы працуем, для Беларусі традыцыйная. З лямцу здаўна рабілі і адзенне, і абутак, і коўдры. Майстры ведаюць, што чым больш па памерах пляйстар (пласт) лямцу, тым большых намаганняў патрабуе яго выраб.

Фармаванне лямцу адбываецца ў выніку шматразовага качання. Малюнак выкладваецца з воўны рознага колеру паводле распрацаванага раней эскіза. Мой сааўтар — муж, Вадзім Лагун.

Воўна абвараецца кіпнем і згортваецца ў рулон. Потым мы гадзіны тры-чатыры камячым (валім) разгорнуты рулон рукамі і нагамі, час ад часу пераварочваем яго і зноў валім. У выніку валокны воўны пераплятаюцца, счапляюцца паміж сабою. Пляйстар змяншаецца, «сівее». Праз верх пласта праступаюць валокны адваротнага боку. Потым мы высушваем пляйстар і вышываем асобныя лініі ці дэталі. Дзеля больш цікавых дэкаратыўных эфектаў мы ўводзім у кампазіцыю скуру, дрэва, метал, пакідаем у дыванка нароўны край.

Увогуле, я не народны майстар, і праца ў традыцыйным матэрыяле для мяне стала як бы шляхам для рэалізацыі маіх прафесійных парыванняў. У 1991 годзе я скончыла Мінскую мастацкую вучэльню імя А.К.Глебава. Пасля працавала ў Гродзенскай школе-гімназіі, выкладала выяўленчае мастацтва і мастацкую працу. Адразу пасля таго, як я ўладкавалася ў школу, стала стыпендыятам міжнароднай праграмы «Новыя імёны» ў Маскве. Сталася гэта, можна лічыць, выпадкова. Паспрыялі таму Беларускі фонд культуры і супрацоўніца Расійскага тэлебачання Івета Воранава.

Прайшоў нейкі час, і я пачала працаваць у галерэі, якая носіць назву «У майстра».

А вось муж мой, Вадзім Лагун, па адукацыі зусім не мастак. У 1993 годзе ён скончыў Гродзенскі медыцынскі інстытут і нейкі час працаваў па размеркаванню ў Брэсцкай вобласці. Але цяпер ён не ўяўляе свайго жыцця без мастацкай творчасці. У Гродзенскай галерэі «У майстра» адбыліся ўжо дзве нашыя выставы.



Я.Станіна, В.Лагун. «Тры дзявіцы». Лямец, авечая воўна. 100x112.

Першую, што экспанавалася ў кастрычніку 1997 года, мы назвалі «Сад». На ёй можна было ўбачыць пераўтвораныя нашай мастацкай фантазіяй вобразы раслін, жывёл і людзей. У дзіўных хітраспляценнях жывой прыроды, у яе мяккай колеравай пульсацыі і нараджаецца тое, што хочацца назваць садам...

Тэхніка лямцу надае кожнай кампазіцыі асаблівай цеплыні, робіць іх таемнымі.

Другая выстава, «Герой», экспанавалася ў сакавіку —красавіку 2000 года. У жыцці ўсе мы героі. Хтосьці ўяўляе сябе героем рамана. Камусьці для гэтага дастаткова адчуць сябе ў цэнтры ўвагі, ды і сам час робіць нас дзейнымі асобамі, героямі самых розных, часам лёсавызначальныхпадзей. Кожнаму, хто прыйшоў на гэтую зямлю, хоць аднойчы даводзілася ганарыцца сабою, адчуваць сябе ў ролі героя. Вось мы і паспрабавалі зафіксаваць гэтыя непаўторныя імгненні, калі чалавек пачынае адчуваць сябе найбольш дасканалаю часцінкаю прыроднай еднасці.

Зрэшты, кожны можа разумець нашыя кампазіцыі па-свойму.

[1] Падрабязна пра выраб рэчаў з воўны шляхам валення можна прачытаць у энцыклапедыі «Этнаграфія Беларусі» (Мн., 1989. С. 101).

«У кожным творы вы з'яўляецеся сааўтарамі...»

Ганна НЯЧАЙ

Славутаму майстру харавога мастацтва Віктару Уладзіміравічу Роўду — 80 гадоў


У гады маладосці.

Беларуская зямля была заўсёды багатая таленавітымі людзьмі, якія ўслаўлялі і апявалі яе сваёй творчасцю. Знакамітыя пісьменнікі, цудоўныя мастакі, таленавітыя музыканты ўвасабляюць высокія ідэі гуманізму, чалавекалюбства, дабрыні, кранаюць самыя глыбокія струны чалавечай душы, даюць ёй сілы. Сярод носьбітаў гэтага Божага дару і наш сучаснік, выдатны музыкант, чалавек, які цалкам прысвяціў сябе харавому мастацтву, — народны артыст СССР, акадэмік, прафесар Віктар Уладзіміравіч Роўда.

Маштаб дзейнасці гэтага чалавека ў такой ступені вялікі, што сёння практычна кожная з'ява ў харавым мастацтве Беларусі мае да яго непасрэднае або ўскоснае дачыненне. Больш за трыццаць пяць гадоў В.Роўда з'яўляецца нязменным мастацкім кіраўніком аднаго з лепшых харавых калектываў рэспублікі — акадэмічнага хору Нацыянальнай тэлерадыёкампаніі. За саракагадовы перыяд работы ў Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі (цяпер Беларуская акадэмія музыкі) у харавым класе прафесар В.Роўда падрыхтаваў больш як шэсцьсот дырыжораў-харавікоў, якія працуюць сёння не толькі ў розных кутках рэспублікі, але і за мяжой. Акрамя таго, Віктар Уладзіміравіч з'яўляецца арганізатарам і рэжысёрам рэспубліканскіх і гарадскіх аглядаў і свят дзіцячых харавых калектываў, старшынёй журы Міжнароднага фестывалю духоўнай музыкі «Магутны Божа», які праводзіцца з 1993 года ў Магілёве, пастаянным членам журы фестывалю царкоўнай музыкі ў Гайнаўцы (Польшча) і многіх іншых. За музычна-асветніцкую дзейнасць і прапаганду духоўнай харавой музыкі В.У.Роўда быў узнагароджаны дыпломам за ўклад у адраджэнне духоўнасці беларускага народа і трыма ордэнамі праваслаўнай царквы: Марыі Магдаліны, Святога Уладзіміра і маскоўскага князя Святога Данііла.

Сёлета ўся музычная грамадскасць адсвяткуе васьмідзесяцігадовы юбілей выдатнага музыканта, які зрабіў велізарны ўплыў на ўздым харавой выканальніцкай культуры ў нашай рэспубліцы.

Як жа складваўся жыццёвы шлях гэтага чалавека, які прывёў яго да вяршынь творчасці?

Нарадзіўся Віктар Роўда 23 лістапада 1921 года ў невялікім беларускім гарадку Смаргоні ў сям'і святара. Згадваючы сваё дзяцінства, сам Віктар Уладзіміравіч называе Смаргонь тыпова чэхаўскім гарадком, інтэлігенцыю якога складалі сем'і святара, настаўніка, урача, аптэкара і некалькі іншых. Паміж сабой яны ўсе падтрымлівалі цёплыя, сяброўскія адносіны, існавала атмасфера добразычлівасці і ўзаемаразумення. Такое асяроддзе давала прыклады глыбокай павагі людзей, узоры далікатнасці, ветлівасці і высокай культуры. З дзіцячых гадоў хлопчык часта прысутнічаў на службе і спяваў у царкоўным хоры. Калі яму споўнілася дзевяць гадоў, бацька адвёз яго ў Віленскую духоўную семінарыю. Наступныя дзевяць гадоў — вучобы ў гэтай установе — далі трывалую разнастайную адукацыю. У семінарыі вялікая ўвага надавалася вывучэнню моў: латыні, грэчаскай, нямецкай і іншых. (Дарэчы, і сёння прафесар Роўда свабодна размаўляе на літоўскай, польскай, нямецкай, рускай і беларускай мовах.) Сярод абавязковых прадметаў у семінарыі разам з прыродазнаўчымі навукамі былі таксама логіка, рыторыка, вывучэнне Свяшчэннага Пісання і іншай хрысціянскай літаратуры. Акрамя таго, навучэнцы шмат часу аддавалі спевам. «Бурсакі», як называлі самі сябе семінарысты, любілі спяваць у хоры і акрамя абавязковага ўдзелу ў царкоўных службах. Харавыя спевы былі іх любімым бавеннем вольнага часу. У гады вучобы ў духоўнай семінарыі лёс пазнаёміў Віктара Роўду з вядомым беларускім этнографам, фалькларыстам і харавым дырыжорам Рыгорам Раманавічам Шырмай. У той час кіраўнік беларускага студэнцкага хору Віленскага універсітэта, Р.Шырма прапанаваў яму спяваць у сваім хоры, і пазней іх прафесійныя лёсы цесна пераплялiся.

У 1939 годзе па жаданню маці Віктар Роўда паступае ў Віленскі універсітэт на медыцынскі факультэт. Але любоў да музыкі, харавых спеваў не пакідала яго. Таму, паступіўшы на дырыжорска-харавое аддзяленне Літоўскай кансерваторыі, ён сумяшчае заняткі медыцынай і музыкай. Неаднойчы потым сам Віктар Уладзіміравіч казаў, што гэта вельмі блізкія прафесіі. Доктар лечыць цела чалавека, а музыкант — душу. Вучоба ў Віленскай кансерваторыі дала Віктару Роўду глыбокую і сур'ёзную адукацыю. Засваенне ім спецыяльных прадметаў — дырыжыравання, харавога выканальніцтва і іншых — адбывалася пад кіраўніцтвам прафесара Кондрадаса Кавяцкаса. Чалавек энцыклапедычных ведаў, кампазітар, арганіст, харавы дырыжор, які набываў адукацыю ў Парыжскай кансерваторыі, ён зрабіў вялікі ўплыў на фарміраванне асобы музыканта, разуменне сутнасці прафесіі дырыжора. Нягледзячы на яркі прыродны талент і велізарнае жаданне, з якім Роўда займаўся ў кансерваторыі, гады вучобы не былі бязвоблачныя. Як вядома, паходжанне з сям'і служыцеля культу ў тыя гады зусім не віталася. Акрамя таго, высветліўшы, што ў вольны час ён кіруе царкоўным хорам, у кансерваторыі над ім быў учынены таварыскі суд і за лічаныя дні да выпускных экзаменаў яго адхілілі ад заняткаў. Толькі праз год В.Роўда змог здаць дзяржаўныя экзамены і атрымаць дыплом харавога дырыжора.

Чалавека, шчырага ў сваіх памкненнях, які ўсяго сябе аддае абранай справе, лёс нібы ахоўвае і імкнецца беражліва весці па жыцці, дасылаючы часам сустрэчы з вялікімі і яркімі асобамі. Так, незадоўга да заканчэння кансерваторыі, ён падараваў В.Роўду сустрэчу з чалавекам, да якога ў яго засталіся толькі цёплыя і самыя светлыя пачуцці і глыбокая павага. У кансерваторскім класе, дзе прафесар Роўда ўжо шмат гадоў працуе са студэнтамі, вісіць партрэт праніклівага чалавека, які сур'ёзна і ўдумліва глядзіць на вас праз акуляры. Гэта прафесар Аляксандр Васільевіч Свешнікаў, выдатны рускі харавы дырыжор. «Бацька» — так заўсёды называе яго В.Роўда.

У час знаходжання са сваім калектывам на гастролях у Вільні А.Свешнікаў зайшоў у храм і пачуў спевы цудоўнага хору. Пагутарыўшы з маладым кіраўніком гэтага калектыву, Аляксандр Васільевіч запрасіў яго да сябе ў аспірантуру пры Маскоўскай кансерваторыі. Гэта быў 1951 год. Пяць гадоў вучобы і працы ў якасці выкладчыка Маскоўскай харавой вучэльні, Маскоўскай дзяржаўнай кансерваторыі імя П.Чайкоўскага і хармайстра Дзяржаўнага акадэмічнага рускага хору былі добрым грунтам для прафесійнага ўдасканалення. «Галоўнае, што я пераняў у Аляксандра Васільевіча Свешнікава, — гэта яго стаўленне да гуку і літары. Ну і, вядома ж, выкананне рускай народнай песні», — кажа Віктар Уладзіміравіч. А.Свешнікаў з'яўляецца непераўзыдзеным майстрам інтэрпрэтацыі рускай народнай песні. Аўтар шматлікіх апрацовак народных песень для акадэмічнага хору, ён глыбока разумеў іх вобразны свет, заўсёды умеў адшукаць спецыфічную інтанацыю, тэмбральныя фарбы, уласцівыя кожнай песні. Прыгажосць і маналітнасць гучання, стройнасць, распеўнасць, удумлівае стаўленне да тэксту, дакладнасць дыкцыі і пранікнёнасць выканання, асабліва ў рускіх народных песнях, вылучалі выканаўчую манеру хору пад кіраўніцтвам А.Свешнікава. Аспіранту і хормайстру В.Роўду неаднойчы даводзілася самастойна дырыжыраваць канцэртамі гэтага славутага калектыву. І нават цяпер ён нярэдка згадвае мяккасць і цеплыню тэмбраў сапранавай партыі гэтага хору, арганнае гучанне басоў, грудныя, напоўненыя тэмбры альтовай партыі і непаўторныя тэнары — светлыя і палётныя. Сёння, працуючы са студэнцкім хорам Акадэміі музыкі ці з акадэмічным хорам тэлерадыёкампаніі над асобнымі музычнымі фрагментамі, імкнучыся дасягнуць пэўнай тэмбральнай афарбоўкі, В.Роўда заўважае: «А я ўвесь час арыентуюся на хор А.Свешнікава, на яго ўзорнае гучанне».

Паспяхова абараніўшы кандыдацкую дысертацыю па праблемах выканання народнай песні ў акадэмічным хоры, В.Роўда ў 1956 годзе вяртаецца ў Беларусь. З першых дзён знаходжання ў Мінску ён выконваў абавязкі загадчыка кафедры харавога дырыжыравання Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі і галоўнага хормайстра Дзяржаўнай акадэмічнай харавой капэлы БССР. Дзевяць гадоў работы ў харавой капэле побач з нястомным збіральнікам і даследчыкам народнай творчасці Р.Шырмай зрабіліся сапраўднай школай вывучэння беларускай народнай песні, яе прыроды, асаблівасцей выканання. Запаветнай марай Рыгора Раманавіча Шырмы было «вывесці народную песню, гэтую простую беларускую сяляначку на канцэртную эстраду дамай высокага культурнага свету». Усё жыццё ён збіраў, запісваў і вывучаў беларускія песні. Да іх апрацоўкі прыцягваў вядомых беларускіх, рускіх і украінскіх кампазітараў. Вынікам гэтай стараннай працы з'явілася двухтомная «Анталогія беларускіх народных песень». Прафесар В.Роўда кажа пра згаданае выданне: «Гэта настольная кніга кожнага музыканта, якая павінна быць ва ўсіх. І не толькі ноты, але і запісы. Гэтыя творы — як малітва, як музычная канстытуцыя, на якой даюць клятву».

Таму, прыступіўшы да работы з хорам радыё ў 1965 годзе, ён паставіў сабе за мэту — зрабіць запісы ўсіх твораў анталогіі. «Выконваць народную песню — значыць убачыць яе позіркам рэжысёра, акцёра, мастака, даць кожнаму вобразу песні найтанчэйшую псіхалагічную характарыстыку, увасобіць яго гукавымі фарбамі, дакладнай інтанацыяй, неабходным штрыхом. Павінна быць увасоблена кожная дэталь партытуры — тут няма і не можа быць нязначных дробязяў. Амаль ва ўсіх беларускіх народных песнях можна знайсці сапраўды паэтычнае багацце. Здараецца, менавіта тэкст дае ключ да трактоўкі твора. І таму недастаткова толькі выразна вымаўляць словы (гэта і так зразумела), важна падкрэсліць і вылучыць галоўнае і адсунуць другаснае на задні план».

Пастаўленую задачу В.Роўда выканаў. Старанная праца па агучванню шырмаўскай анталогіі, а гэта каля дзвюх тысяч апрацовак, была закончана ў 1990 годзе. Гэта фундаментальная праца адзначана Дзяржаўнай прэміяй Беларусі.

«У мяне заўсёды была гігантаманія. Бо я вучыўся ў прафесара Аляксандра Васільевіча Свешнікава, хор якога налічваў 105 чалавек», — кажа В.Роўда. Каб ажыццявіць свае творчыя задумы, яму патрэбен быў вялікі выканаўчы калектыў. У склад хору Беларускага тэлебачання і радыё ў шасцідзесятыя гады ўваходзіла каля трыццаці чалавек. Для выканання вакальна-сімфанічных і складаных твораў для хору a capella такога складу не хапала. І Віктар Уладзіміравіч знайшоў выйсце: ён аб'яднаў хор тэлебачання і


Віктар Уладзіміравіч Роўда. 1998 г.

радые са студэнцкім хорам Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі. Напрыканцы 1965 года адбылося іх першае сумеснае выступленне, на якім былі прадстаўлены два вакальна-сімфанічныя творы — «Паэтычная араторыя» Г.Свірыдава і «Паэма агню» А.Скрабіна. Водгукі пра выступленне калектыву былі самыя гарачыя. Аб'яднаны хор выканаў потым вакальна-сімфанічныя і харавыя творы, якія раней ніколі не гучалі ў Мінску: «Сімфонію псалмоў» І.Стравінскага, «Званы» Я.Глебава, «Часы года» І.Гайдна, «Месу до мажор» Л.Бетховена, «Рэквіем» Г.Фарэ і інш. Ідэя аб'яднання прафесійнага акадэмічнага хору з выканаўцамі-студэнтамі мела і іншыя станоўчыя моманты. Удзел студэнтаў у рэпетыцыйным працэсе прафесійнага калектыву з'явіўся для іх добрай практыкай, каштоўным вопытам, такім неабходным пры фарміраванні будучых хормайстраў.

Кіруючы адным з вядучых харавых калектываў рэспублікі, маэстра В.Роўда разумеў важнасць развіцця нацыянальнай культуры і таму значнае месца ў рэпертуары адводзіў выкананню твораў беларускіх кампазітараў. Сёння акадэмічным хорам Нацыянальнай тэлерадыёкампаніі зроблены запісы ўсёй харавой творчасці Ю.Семянякі, Я.Глебава, У.Алоўнікава, А.Багатырова, А.Мдывані і іншых кампазітараў. Іх выкананне пазначана высокім прафесіяналізмам, глыбокім пранікненнем у аўтарскую задуму. Кампазітары іншых рэспублік досыць часта давяралі першае выкананне сваіх сачыненняў гэтаму калектыву. У архівах прафесара В.Роўды захаваліся лісты-водгукі многіх музыкантаў, над творамі якіх ён працаваў. Маскоўскі кампазітар А.Фляркоўскі, напрыклад, піша: «Радасна яшчэ і тое, што вы — я маю на ўвазе цябе і калектыў — валодаеце рэдкім дарам і жаданнем прачытаць музычны твор менавіта так, як ён задуманы аўтарам. Тэмп, характар, эмацыянальны лад ... выяўлююца вамі з сапраўды творчай адказнасцю. Калі б да творчасці кампазітараў так ставіліся ўсе выканаўцы! Мне здаецца, што ў кожным з твораў, выкананых вамі, вы з'яўляецеся сааўтарамі, бо данесці ўсё, закладзенае ў музыцы аўтарам, да слухачоў — гэта таксама творчасць». Вось узнёслы водгук вядомага грузінскага кампазітара М.Парцхаладзе пра выкананне ягоных твораў: «... у мяне не хапае слоў, каб выказаць Вам і калектыву, якім Вы кіруеце, сваё захапленне і творчае задавальненне. Вашаму калектыву ўласцівы мужны характар гучання, незалежна ад твора... Абсалютна ўпэўнены, што для кожнага аўтара будзе вялікае шчасце пачуць свой твор у выкананні Вашага калектыву і пад Вашым кіраўніцтвам».

З дырыжорам У.Мініным.



Такая высокая ацэнка творчасці харавога калектыву і ягонага кіраўніка невыпадковая. Адным з прынцыповых момантаў у працы выкаўцы Віктар Уладзіміравіч лічыць глыбокае, усебаковае вывучэнне аўтарскага сачынення і дакладную адпаведнасць яго задуме. Сапраўдная творчасць інтэрпрэтатара заключаецца ў магчымасці «ажывіць» вобразы музыкі, удыхнуць у іх жыццё, зрабіць іх рэальнымі, відавочнымі. Велізарную ўвагу ў працы над харавымі творамі В.Роўда надае тэксту. Паэтычныя вобразы, афарбаваныя музычна, атрымліваюць у яго інтэрпрэтацыі амаль зрокавае ўвасабленне. Вучні В.Роўды ніколі не забудуць, напрыклад, ён як выконваў твор Турышчава на верш Ясеніна «Синий май». Хор заканчваўся словамі:

> Принимаю — приди и явись,
> Всё явись, в чём есть боль и отрада...
> Мир тебе, отшумевшая жизнь.
> Мир тебе, голубая прохлада.

Колькі мудрасці, святла выпраменьвала абліччa дырыжора ў гэтым блаславенні! «Мир тебе, отшумевшая жизнь» — моцна, магутна падаецца хорам кожны склад, а апошнія слова «жизнь» вымаўляецца з такой эмацыянальнай сілай, быццам на алтар кладзецца ўсё жыццё чалавека. І далей, на незвычайна ціхім піяніcіма, з заміраннем сэрца і нейкай радаснай лёгкасцю галасы адпускаюць: «Мир тебе, голубая прохлада». Мароз па скуры праходзіў у людзей ад сілы і чысціні вібрацыі спеўных галасоў. Так праз музыку, як і праз пакаянне, чалавек атрымлівае ачышчэнне.

Сёлетні 2001 год з'яўляецца юбілейным не толькі для прафесара Віктара Уладзіміравіча Роўды, але і для калектыву, якім ён кіруе. Акадэмічны хор Беларускай дзяржаўнай тэлерадыёкампаніі святкуе ў гэтым годзе сваё сямідзесяцігоддзе. За шматгадовую працу і высокія творчыя дасягненні яму прысвоена ганаровае званне заслужанага калектыву рэспублікі. Восенню ў рамках фестывалю «Беларуская музычная восень» хор тэлерадыёкампаніі і яго мастацкі кіраўнік прадставяць вялікую канцэртную праграму. Канцэртная зала Беларускай дзяржаўнай філармоніі збярэ шматлікіх прыхільнікаў іх творчасці — людзей, неабыякавых да харавога мастацтва. Думаецца, шмат прагучыць на канцэрце і пасля яго слоў велізарнай удзячнасці Віктару Уладзіміравічу Роўду за яго самаахвярную працу на ніве высокага мастацтва.

Пераклад з рускай мовы.

Ад чаго расце душа

(Да 65-годдзя Віктара Турава)

Ефрасіння БОНДАРАВА

Любоў да роднага краю, да прыроды
і людзей — гэта вечны агонь,
з якога нараджаецца творчасць.
Іван Мележ. «Жыццёвыя клопаты».

Пяць гадоў таму беларускія кінематаграфісты адзначылі 60-годдзе Віктара Цімафеевіча Турава — выбітнага рэжысёра-пастаноўшчыка, сцэнарыста, мастацкага кіраўніка Студыі імя Юрыя Тарыча кінастудыі «Беларусьфільм». А праз тыдзень яго не стала. Сёння, калі нацыянальны кінематограф перажывае цяжкі перыяд, асабліва вострa адчуваецца адсутнасць лідэра, які даваў прыклад і рэпертуару кінастудыі, і самой арганізацыі творчага працэсу. Сумуюць вучні майстра — маладыя рэжысёры, якіх Тураў паспеў выпусціць з Акадэміі мастацтваў у кінематограф як сваю творчую спадчыну. «Перабудова раз'яднала некалі адзіны творчы калектыў, а мы працягваем тулiцца адзін да аднаго, — сказаў на сваім юбілеі (25.X.1996) Віктар Цімафеевіч. — І калі дапаможам адзін аднаму — выстаім і ўмацуемся...».



Тэма кахання ў творчасці В.Турава пачалася з кінанавелы «Камбуд» (1961). На здымку: Ю.Салаўёў (Максім) і Г.Самохіна (Паліна).

Тураву пашчасціла быць вучнем рэжысёра А.П.Даўжэнкі, якога крытыкі і тэарэтыкі кіно па справядлівасці лічаць вялікім паэтам экрана. Парады майстра, яго грамадзянская і эстэтычная пазіцыя засталіся запаветам для Турава на ўсё творчае жыццё. І ён мог бы словамі даўжэнкаўскай гераіні з незавершанага сцэнарыя-рамана «Залатая брама» сказаць: «...Мне так хацелася прыгожага, так хацелася прыгожага-прыгожага!» (А.Довженко. Т. 3, с. 544). Сказаць так за майстра вучань меў права не толькі таму, што быў з ім згодны, а яшчэ і таму, што да гэтага імкнуўся сам. У кожным тураўскім фільме, пра што б ён ні распавядаў, было сцвярджэнне прыгожага і добрага. У ніводным з яго 25 фільмаў вы не знойдзеце апявання жорсткасці, здрадніцтва і ашуканства. Прыгажосць жа Тураў лічыў катэгорыяй не толькі эстэтычнай. Тураў любіў паўтараць словы М.Багдановіча: «Прыгажосць мае гаючую сілу».

Я неаднойчы чула ад рэжысёра словы з Багдановічавай «Прытчы аб Валошках»: «Сама прыгажосць ёсць тое, ад чаго расце душа чалавека». Ён часта цытаваў і «Зорку Венеру», лічачы яе ўвасабленнем узнёсла-шчымлівай прыгажосці.

Нашы з Туравым гутаркі-дыялогі не заўсёды былі мірна-памяркоўныя. Паразуменне адносна набыткаў кінематографа і яго перспектыў нярэдка нараджалася ў спрэчках. Віктар Цімафеевіч прыгадваў свае крыўды на крытыкаў, якія не зразумелі і ў свой час не ацанілі належным чынам некаторыя вельмі дарагія яму фільмы («Я родам з дзяцінства», «Жыццё і смерць двараніна Чартапханава», «Час яе сыноў»). Крытыка, па сутнасці, толькі мімаходзь закранала самае патаемна-адметнае ў фільмах Турава — *пачуццё* ў розных яго праявах. Цікавасць да псіхалогіі герояў наогул характэрная для творчасці «шасцідзесятнікаў», да якіх славуты беларускі кінарэжысёр па праву сябе далучаў. Не «моцна збудаваны сюжэт», не ўзнаўленне «гераікі гістарычных падзей» былі галоўнымі ў большасці пастановак Турава, а эмацыянальна-маральны змест таго, што выносілася на экраны. У разнастайных паводле жанраў і пластычнага вырашэння творах нязменнымі матывамі, прыкметнымі кампанентамі праходзяць шанаванне роднай зямлі і яе жыхароў, каханне як першасны сэнс жыцця персанажаў. Светаўспрыманне рэжысёра не заўсёды мела візуальнае выяўленне, яно ўвасаблялася таксама ў закадравым і «паміжкадравым» гучанні. Такая асаблівасць была адчувальнай ужо ў адной з дэбютных караткаметражак, пастаўленых Туравым да таго, як ён выйшаў у «вялікі кінематограф». Я маю на ўвазе лірычную кінанавелу «Зорка на спражцы» (1962), створаную паводле сцэнарыя інстытуцкага сябра — Генадзя Шпалікава.

Нічога асаблівага не адбываецца ў гэтай стужцы. Гуляюць дзеці ў двары звычайнага гарадскога дома. Шумна і весела. І раптам сціхлі: на іх качалку прысеў качагар (былы салдат) і заснуў. Ціхенька глядзяць дзеці на яго чырвонаармейскую зорку, уяўляючы вайну, а з плошчы, дзе мар-





Кадр з фільма «Праз могілкі» (1964): Сазон Іванавіч (У.Белакураў) і Міхась Пашкевіч (У.Мартынаў).

Аператар А.Забалоцкі на здымках фільма «Зорка на спражцы» (1962).

шыруюць суворауцы, чутны гукі ваеннага марша. Эмацыянальны вобраз завяршаюць кадры помніка на плошчы Перамогі, перад якім стаіць жанчына ў чорным. Сімвал памяці аб героях. Гэты знакавы вобраз увасобіла славутая Стэфанія Міхайлаўна Станюта. І сёння, калі яе ўжо няма, той кадр набывае асаблівую значнасць.

У першай поўнаметражнай мастацкай карціне «Праз могілкі» (1965) тэма супраціву акупантам на беларускай зямлі выказана праз аўтарскі погляд і псіхалагічны стан герояў. З пачатку экраннага дзеяння Тураў і аператар Анатоль Забалоцкі паказваюць «сямейнасць» партызанскага лагера. Камера вылучае камандзіра, які кліча да сябе партызана-падлетка Міхася Пашкевіча (У.Мартынаў), каб паслаць у вёску Жухалавічы па тол для бомбы. Міхася праводзіць у дарогу кірпатая і па-дзіцячы наіўная Клава (тут упершыню з'явілася на экране А.Бендава, цяпер вядомая беларуская актрыса). Перадаючы падроблены нямецкі пропуск (*Ausweis*), дзяўчына раптам цалуе хлопца. Той збянтэжаны: «Што яна робіць, гэтая непісьменная ў нямецкай мове Клаўка?» — разгублена пытаецца Міхась. Ён яшчэ не адчувае цікавасці да жанчын — яна пачне яго непакоіць, калі ў вёсцы, пасля выбуху ў кузні, з'явіцца Ева (Г.Марачова), нявестка Бугрэевых. Ева страціла мужа-партызана і, каб выжыць, вымушана працаваць у нямецкім казіно. Міхась лічыў яе «нямецкай аўчаркай», а тут раптам, паранены, адчуў хваляванне ад дотыку яе мяккіх, ласкавых рук.

Сцэны гэтыя — як бы ўводзіны ў тэму кахання, якая потым пройдзе праз усе фільмы Турава. Яна будзе пашырацца, набываць сацыяльны змест. У фільме «Праз могілкі» Міхась і Сазон Іванавіч (арт. У.Белакураў), які вязе яго ў Жухалавічы, разважаюць, як так магло здарыцца, што немцы прыйшлі на нашу зямлю і топчуць яе сваімі «паганымі ботамі». Абодва персанажы любяць радзіму, хочуць абараніць яе, а гітлераўцаў гэтых трэба знішчаць... Хоць бывае і жудасна, калі яны «равуць пасля ўзрыву эшалона». Тут узнікае паралельная тэма — помсты і гуманізму, якая знойдзе больш разгорнутае ўвасабленне ў дылогіі «Вайна пад стрэхамі» і «Сыны ідуць у бой» паводле дылогіі Алеся Адамовіча «Партызаны» (1967–1969).

Міхась і сыны вясковай аптэкаркі — з тых кінагерояў, якіх сфарміравала савецкая рэчаіснасць. Яны гатовы былі жыццё аддаць за радзіму, а вось разабрацца з нечым патаемным яшчэ не маглі. Пачуццямі поўніўся і другі поўнаметражны фільм Турава — «Я родам з дзяцінства» (1966) паводле сцэнарыя драматурга і паэта Генадзя Шпалікава. Яны пазнаёміліся ў кінаінстытуце, сышліся на асаблівым светаадчуванні, імкненні паказваць у сваіх творах шчырыя пачуцці і тонкага складу людзей. Такога ж складу быў і аператар Аляксандр Княжынскі, які зняў фільм як лірычную кінаспаведзь.

«Я родам з дзяцінства» мае больш складаную структуру, чым «Праз могілкі». Абодвум фільмам папярэднічае слоўнае абвяшчэнне галоўнага прынцыпу аўтарскага дачынення да адлюстраваных падзей. Голас за кадрам тлумачыць: гэта і наша, стваральнікаў фільма, дзяцінства, бо ў лёсе кожнага з нас была вайна. Герояў стужкі «Я родам з дзяцінства» яна напаткала ў правінцыйным горадзе Заходняй Беларусі, толькі што вызваленым ад акупантаў. Жыццё яшчэ не ўладкавалася, яно адкрываецца для гледачоў «закадравымі» лёсамі (адзін з падлеткаў быў у эвакуацыі, другі ў Германіі з сястрой і маці, трэці жыў тут пры акупантах). Хто бацьку страціў, хто сястру чакае з Германіі, хто на вучобу сабраўся. А там, за кадрам, яшчэ грыміць вайна. Яна і падрывае надзею на шчасце, якое ўжо здавалася магчымым, калі бацька Жэні нечакана заехаў з фронту і разам сабралася сям'я: маці, бацька, сястрычка Леначка і ён, ужо ладны падлетак. Тут асабліва шчымліва адчуваеш, як патрэбны яны былі адзін аднаму, як прагнулі мірнага жыцця, кахання. Уся атмасфера фільма прасякнута пачуццём надзеі і чакання. І раптам — пахаванка...

Як і многія савецкія салдаты і афіцэры, муж маладой прыгожай жанчыны Люсі (Н.Ургант) капітан Фёдар (Я.Ташкоў) не дажыў да перамогі ўсяго некалькіх дзён. Тураў прыгадваў: «Калі я здымаў апошнюю сустрэчу Люсі і Фёдара, то ўяўляў свайго бацьку: як ён з партызанскага атрада ішоў да нас з маці і сястрычкай, каб забраць з сабой, як быў схоплены немцамі і расстраляны».

Я тады адчула, што Фёдар з фільма «Я родам з дзяцінства» ўвасабляў тыя рысы, якія рэжысёр хацеў захаваць па-за кадрам, з якімі ён звязваў вобраз бацькі, якога ўсё жыццё кахала яго маці. Калі, яшчэ маленькай, малодшая сястра Віктара (у фільме гэта Леначка) пыталася ў маці, якім быў бацька, тая адказвала: «Прыгожым і ласкавым». Так асабістыя ўражанні і мастацкае ўяўленне перапляталіся ў творчасці рэжысёра. У фільме з вялікай цеплынёй паказаны афіцэр-танкіст, які пасля ранення вярнуўся ў сваю кватэру, што знаходзілася побач з кватэрай сям'і Люсі. Танкіст Валодзя (ролю яго выконваў Уладзімір Высоцкі) рады вяртанню, яму падабаецца Люся, але ён не дазваляе сабе якога-небудзь флірту, а Люся нават адзенне мужа не можа дазволіць апрануць суседу. Цнатлівая сцэна заканчваецца песняй-успамінам «И тебя по-прежнему люблю я, так люблю, что ты не знаешь сам...».

Струны гітары, якія перабірае Валодзя адвыклымі за час вайны пальцамі, уносяць у танальнасць фільма тыя шчымлівыя ноты, якіх дамагаліся Тураў і кампазітар Яўген Глебаў. Кожны раз, калі іх героі застаюцца сам-насам, узнікае пранізлівы матыў — успамін пра юнацтва. Як абарванае вайной каханне ўспрымаецца вальс на гарадской пляцоўцы, дзе малады лейтэнант, які страціў на фронце зрок, нясмела спрабуе танцаваць з дзяўчынай, да якой яго падвёў падлетак Юра. З хваляваннем, нясмела Б.Рунеў (лейтэнант) і А.Алейнікава (сціплая дзяўчына Вера) робяць першае кружэнне, потым мелодыя выклікае давер:

— Ад вас суніцай пахне, — ласкава кажа лейтэнант дзяўчыне.

— А вы родам адкуль? — пытаецца Вера.

— З Масквы, — адказвае лейтэнант. — У мяне там мама...

Згаданая сцэна — адна з тых, дзякуючы якім фільм напаўняецца цеплынёй чалавечых адносін.

Прагне кахання і напоўненай сэнсам дзейнасці герой тэлефільма Турава «Жыццё і смерць дваранiна Чартапханава» (паводле апавядання І.Тургенева). Ён зайздросціць вольніцы цыган, захапляецца прыгажосцю цыганкі Машы, паляваннем, канём Малек-Адэлем, спрабуе служыць у земскай управе. А душа рвецца кудысьці яшчэ. Як тая песня, што гучыць уначы дзесьці ўвышыні. Любімы Туравым акцёр Бронюс Бабкаўскас стварае вобраз-характар складаны і супярэчлівы, з пачуццямі многіх адценняў. Герой, не дасягнуўшы гармоніі з сабой, гіне. Ад фільма застаецца ўражанне суму ад нязбдзейсненага і нечага незразумелага. Можа, гэтым і тлумачыцца адчувальная ў фільме рознастылёвасць. Аператар Эдуард Садрыеў не пагаджаўся з крытыкамі, якія бачылі ў гэтым недахоп фільма, цвердзіў, што гэта ўваходзіла ў задуму яго і рэжысёра Турава: паказаць час праз абарваныя мары і нязбдзейсненыя надзеі.

Неўзабаве пасля «Чартапханава», у якім дзеянне адбываецца дзесьці ў сярэдняй паласе Расіі, Тураў, скарыстаўшы калізіі п'есы беларускага драматурга Алеся Петрашкевіча «Трывога», прывядзе гледачоў у беларускую вёску Дабрынёва, а адтуль — на бераг ракі, што плаўна цячэ між лугоў і лясоў. Камера Дзмітрыя Зайцава з уласцівым гэтаму аператару лірызмам углядаецца ў навакольныя пейзажы, фіксуе змены аблокаў, пералівы вады. Ціхі летні вечар абяцае прыемны адпачынак сяльчанам і раённаму начальству, што нарэшце выбралася на рэчку, каб свежым паветрам падыхаць і рыбкі палавіць. Але летняя ідылія не адбылася: «Нядзельная ноч» (так называецца фільм Віктара Турава паводле п'есы А.Петрашкевіча «Трывога») абрываецца паведамленнем, што ў райцэнтры адбудзецца суд з нагоды забойства ў вёсцы Дабрынёва адным трактарыстам другога. Выпадак гэты суд расцаніў як вынік сацыяльнага зла — п'янства, якое шырока распаўсюджана ў вёсцы.

Асноўныя падзеі канцэнтруюцца вакол акалічнасцяў, якія прывялі да забойства. Здарэнне паказана праз вобраз згубленага кахання: высока ў аблоках ляцяць насустрач адзін аднаму Ён і Яна... Парыў ветру — і яны падаюць...

У спадчыне В.Турава — фільмы рознага жанру і метражу: узнёслыя па настрою кінанавелы («Камбуд», «Зорка на спражцы»), апавяданні пра ваеннае дзяцінства («Праз могілкі», «Я родам з дзяцінства», «Вайна пад стрэхамі», «Сыны ідуць





«Я родам з дзяцінства» (1966). У ролях: Ніна Ургант (Люся), Уладзімір Высоцкі (Валодзя), Таня Аўчынка (Лена) і Вова Калодкін (Жэня).

«Вайна пад стрэхамі» (1967). У ролях: С.Сухавей (Ліна) і А.Захараў (Толя).

у бой»), кінааповесці («Час яе сыноў», «Пункт адліку»), раманны кінаэпас («Людзі на балоце», «Подых навальніцы»), фантастычныя паданні-мроі («Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях»). Ва ўсіх тураўскіх кінатворах каханне, аўтарскія споведзі-перажыванні праходзяць адчувальным нервам, унутраным імпульсам развіцця дзеяння. Аднак найбольш сканцэнтравана гэтыя і іншыя эмацыянальныя якасці выражаны ў дылогіях рэжысёра, звернутых непасрэдна да Радзімы, яе зямлі, людзей, іх лёсаў, — «Час яе сыноў» і кінацыкл паводле трылогії «Палеская хроніка» народнага пісьменніка Івана Мележа. Апошні выпушчаны ў двух (па дзве серыі) фільмах для кінаэкрана — «Людзі на балоце» і «Подых навальніцы». Апрача іх, зроблены асобныя выпускі для тэлебачання метражом у 4 серыі. Калі скласці іх разам, атрымліваецца серыял працягласцю больш як дзесяць гадзін дэманстрацыі.

«Час яе сыноў» і карціны паводле прозы Мележа вызначаюцца не толькі багаццем зместу, патрыятычным пафасам. У кожнай з іх — свая эмацыянальная прастора, у якой выразна акрэсліваюцца галоўныя кірункі ўспрымання рэчаіснасці. У дылогіі «Час яе сыноў» гэта паказана праз успрыманне лёсу і вобраза Радзімы тыповай для Беларусі сям'і. Чатыры браты Гуляевы, іх маці, памяць пра бацьку, што загінуў напярэдадні Вялікай Айчынай вайны ў лясах Фінляндыі, увасабляюць агульны лёс народа. У кожнага з братоў — свая гісторыя, занятак, месца ў сюжэце. Усе разам яны — «ячэйка», на якой трымалася і трымаецца жыццё. Кожны з братоў выразна індывідуальны.

Бацька на візуальнай прасторы фільма «Час яе сыноў» не з'яўляецца. Яго ўплыў на характары і ўчынкі сыноў перадаецца праз маці (артыстка В.Кузняцова), старэйшага сына Антона (М.Грыцэнка), які замяніў братам бацьку. Не шмат месца адведзена Маці на экране. Да таго, як уся сям'я Гуляевых збярэцца ў вёсцы, гледачы неаднойчы пачуюць пра клапатлівасць і пяшчоту Маці, яе хваляванні і віну сыноў перад ёю за тое, што рэдка наведваюць родныя мясціны. І толькі трывога за жыццё аднаго з братоў, Паўла (ролю яго пранікнёна выканаў акцёр Юрый Гарабец), збірае ўсіх у роднай вёсцы. Са слязьмі на вачах прыпадае той да ласкавых рук маленькай сівой жанчыны, якая без слоў, сэрцам адчула бяду...

Маці была для здымачнай групы ўвасабленнем вялікай і чыстай любові да родных і блізкіх і самой Беларусі. Слабейшы па характару малодшы з братоў Іван Гуляеў, якім ён паўстае ў выкананні папулярнага артыста тэатра і кіно Аляксандра Лазарава. Эмацыянальныя перапады Івана тлумачацца яго бездапаможнасцю як урача-анколага: хвароба няўмольная, і выратаваць любімага брата ён не можа. Лінія ж кахання Івана і Жэні (Вольга Лысенка) некалькі штучна драматызаваная. У іх адносінах адчуваецца манернасць, што наогул неўласціва сям'і Гуляевых. Найбольш адкрыты з братоў Пётр (Бронюс Бабкаўскас) папракае Івана за нерашучасць і адначасова спачувае яму: медычны эксперымент выніку не даў, збавенне ад «хваробы веку» не знойдзена. Таму герой Лазарава і губляе ўпэўненасць, веру ў сябе.

Калі мы незадоўга да заўчаснай смерці Турава гутарылі з ім пра мастацкую пераканаўчасць у творчасці, Віктар Цімафеевіч прызнаўся, што ён лічыць яе найбольш важным кампанентам твора, гарантам яго жыццяздольнасці. Калі яна ёсць — твор выклікае давер, мае пазнавальную сілу. А побач з гэтай якасцю рэжысёр ставіў каханне, бо яно неабходна кожнаму, як паветра, як само жыццё. І быў вельмі задаволены, калі на Карлаварскім міжнародным кінафестывалі, дзе быў прадстаўлены фільм-дылогія «Людзі на балоце», пачуў ад сусветнавядомага італьянскага рэжысёра Джузепе Дэ Санціса: тут эмацыянальна выражаны тры кругі любові: да самога жыцця на зямлі, дзе нарадзіліся героі, да працы як напоўненай сэнсам формы жыцця і да кахання як таямнічасці адносін паміж мужчынам і жанчынай.

Палешукі, героі дылогіі, жывуць у атачэнні балот, хлеб здабываюць у нялёгкай працы. І гэтая палітая потам зямля любая ім. За яе б'юцца Васіль з Глушаком. У сонечны дзень зямля нагадвае пейзаж, намаляваны таленавітым мастаком.

...У Куранях, дзе адбываюцца асноўныя падзеі дылогіі «Людзі на балоце», рыхтуюцца да сенакосу. Ладзяць калёсы, точаць косы, аглядаюць збрую. Гаспадары робяць усё гэта старанна, з любоўю. Надвячоркам яны выязджаюць, каб з самай раніцы пачаць касіць. Аператар Дзмітрый Зайцаў з камерай сочыць то за драбінамі Глушакоў, то за Чарнушкамі і Дзятлікамі. Сенакосныя лугі дыхаюць вільгаццю. Ноччу касцы раскладаюць вогнішча. Ахутаныя туманам, спяць Ганна і Васіль. Рэжысёр і аператар любуюцца імі і наваколлем, а потым — роснай зямлёй, што абуджаецца ад сну. Сцэны сенакосу паказаны як радасць і надзея земляробаў. У іншы час, калі Ганна ўжо была замужам за Яўхімам Глушаком, наваколле паказвалася іншым — насцярожаным: захварэла малое дзіця («...жарам гарыць, трэба к доктару», — плача Ганна, а ў адказ чуе: «Бог дасць — ачуняе...»). Стан зямлі, краявіды змяняюцца кожнага разу, калі змяняецца характар падзеяў фільма. Героі, іх лёс зніталаваны з гэтым краем, зямля для іх — жывая істота і падмурак лёсу.

Час прыносіць подых навальніцы: вецер перамен далятае да Куранёў, гуляе па Глінішчах, адчуваецца водгулле вялікага свету. А праз усе перамены праходзіць каханне. Драму падману перажывае чыстая і наіўная дзяўчына Хадоська, якая паверыла ілжывым абяцанням Яўхіма. Ганна, страціўшы дзіця, пакідае сям'ю Глушакоў у Куранях і прыходзіць у Глінішчы да сяброўкі Параські. Тут адбываецца знаёмства Ганны з сакратаром райкама Башлыковым — гэта прыгожы, статны

На стар. 29.

В.Тураў на здымках свайго апошняга фільма — «Шляхціц Завальня» (1994).

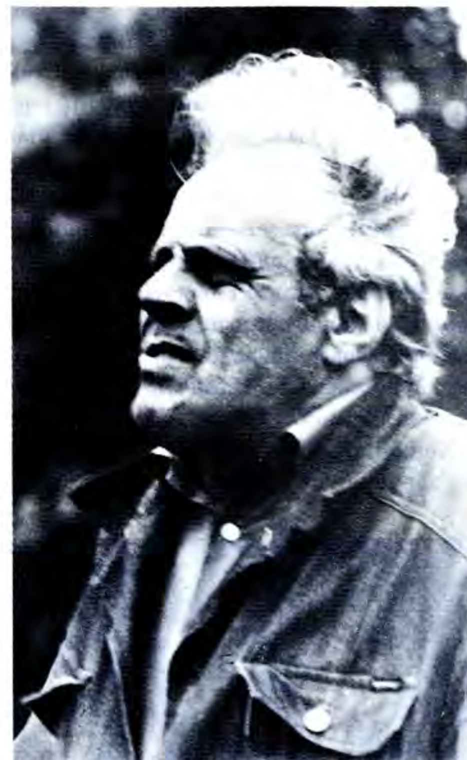
Віктар Тураў і Марына Владзі на Навагрудчыне (1967).

Віктар Тураў і аператар Зайцаў на здымках фільма «Нядзельная ноч» (1976).

Віктар Тураў на творчай сустрэчы ў Доме кіно (1985). На заднім плане: Р.Янкоўскі, С.Сухавей, Е.Бондарава, А.Красінскі, Я.Вайтовіч.

На здымках фільма «Чорны бусел» (1992): В.Тураў і актрыса Т.Чакатоўская.

Віктар Тураў з жонкай Тамарай (1996).















А.Барзова (Ганна) і Г.Гарбук (Чарнушка) у фільме «Людзі на балоце» (1981).

«Сыны ідуць у бой» (1967): Толя (А.Захараў), Аляксей (У.Мартынаў) і Ганна Міхайлаўна (Н.Ургант).

мужчына ў абліччы папулярнага артыста Юрыя Дземіча. І здавалася, што такі чалавек здольны зацікавіць Ганну. Але гэтак не сталася: сэрца ўсё яшчэ ные па Васілю, хоць ён ужо жанаты.

Васіль і Ганна ў фільме, як і ў раманах Мележа, займаюць цэнтральнае сюжэтнае і эмацыянальнае месца. Выканаўцы роляў, маладыя на той час акцёры Юра Казюціч і Алена Барзова, сыгралі свае першыя ролі ў малавядомым тэатры на ўскраіне Масквы. Дзеці асфальту, як скажа пазней пра сябе Лена, нечакана трапілі ў беларускае Палессе, апынуліся ў зусім невядомай ім стыхіі. Такі выбар выканаўцаў галоўных роляў быў рызыкоўны. Тураў добра ўсведамляў, што яму ніяк нельга памыліцца, бо з гэтымі персанажамі звязаны вузлавыя моманты дзеяння, ад іх залежала эмацыянальна-эстэтычнае напаўненне твора, што заўсёды важна наогул, а для Турава асабліва.

У «Людзях на балоце» і «Подыху навальніцы» каханне адолела розныя выпрабаванні. Ганна Чарнушкава, прыгожая і ганарлівая паляшучка, кахаючы ціхага і сціплага, з блакітнымі, як азёрная вада, вачыма Васіля Дзятліка, пагадзілася пайсці за Яўхіма, каб дапамагчы бацьку пазбавіцца залежнасці ад багатых Карчоў. Ды і ганарлівасць Ганны адыграла сваю ролю: пакуль гэты ціхоня Васіль думаў, як яму добрай зямелькі набыць, гаспадарку наладзіць, Яўхім ужо ў сваты прыехаў. Барыс Няўзораў сыграў ролю Яўхіма так, што яго герой адразу прывабіў дзяўчыну.



«Людзі на балоце» (1981): Ганна (А.Барзова) і Васіль (Ю.Казюціч).

«Час яе сыноў» (1975): Павел (Ю.Гарабец), Маці (В.Кузняцова), Іван (А.Лазараў), Пётр (Б.Бабкаўскас).

Алена Барзова сыграла ролю Ганны з адчуваннем унутранага руху вобраза — з надзеяй, што захапленне пяройдзе ў каханне. Потым узнікне пратэст супраць Яўхімавай жорсткасці, і нарэшце адбудзецца разрыў з ім. Тураў і выканаўцы роляў «трохкутніка», створанага не толькі пачуццямі, але і сацыяльнымі акалічнасцямі, увасобілі складаную сітуацыю псіхалагічна пераканальна. Лепшыя, найбольш выразныя сцэны прыпадаюць на час, калі Ганна ўжо вырашыла пакінуць Яўхіма і пайсці з Куранёў.

Няпростае каханне не знікае з экрана пасля разрыву Ганны з Яўхімам і ўцёкамі з вёскі. Душа яе баліць па Васілю, а ў таго — па Ганне. Аднак ім не дадзена быць разам, наталіць прагу кахання. Самая моцная і трапяткая лінія фільмаў застаецца незавершанай. Даведаўшыся з мележаўскіх запісаў, што пісьменнік меў намер «звесці» ў будучым Ганну з Міканорам (А.Мароз), куранёўскім актывістам і старшынёй калгаса, які там ствараўся, — Тураў меў намер прадоўжыць расповед пра пераўтварэнні жыцця на Палессі. І адначасова развіць лінію ўзаемаадносінаў Ганны і Міканора. У дылогіі «Подых навальніцы» паказаны толькі прыход Міканора ў Глінішчы да Ганны з прапановай абараніць яе ад Яўхіма.

А пачалася другая дылогія з таго, што бядняк Хоня (А.Лабуш) просіць гаспадарлівага Ігната дазволу пасватацца да ягонай дачкі Хадоські. Хлопец даўно кахае яе. І Хадоська, якая цяжка перажывала падман Яўхіма, дае згоду выйсці замуж за Хоню, прымушаючы яго «выпісацца» з калгаса і павянчацца ў царкве. Хоць гэтая лінія завяр-



шаецца вяселлем, усё ж да шчаслівага жыцця далёка, бо Хоніна згода выканаць патрабаванні каханай заклала «сацыяльную міну», якая ў тую эпоху магла выбухнуць дзесьці ў далейшых сюжэтных перакрыжаваннях.

У чатырох серыях кінафільма паводле «Палескай хронікі», у паралельных выпусках тэлефільмаў з найбольшай паўнатой і шчырасцю выказаны любоў і павага аўтараў фільма да Мележавых герояў, а праз іх — да жыцця, працы, Радзімы, кахання як вышэйшай каштоўнасці, дадзенай чалавеку. І найпершая прыкмета мастака — здольнасць гэта адчуць і перадаць людзям. Так разумеў сэнс і прызначэнне кінамастацтва Віктар Тураў.



Рэкламна-інфармацыйнае кіно

Традыцыі замоўнага кіно

Канстанцін РЭМІШЭЎСКІ

Рэкламна-інфармацыйныя (іміджавыя) фільмы здымаліся на працягу ўсёй гісторыі беларускага савецкага кінематографа. Аднак жанравы падзел раней залічаў іх то ў навукова-папулярныя, то ў дакументальныя: ад гэтага залежалі тэрміны вытворчасці, ліміт негатыўнае плёнкі, ганарар творчае групы. На здымкі дакументальнае стужкі грошай і часу выдаткоўвалася больш, чым на навукова-папулярную такіх самых аб'ёму і пастановачнай складанасці.

Запуск у вытворчасць замоўнага фільма мала чым адрозніваўся ад запуску звычайнага дакументальнага. Замоўнік — тое ці іншае міністэрства — аплачваў Камітэту па кінематаграфіі каштарыс карціны (а ў выпадку патрэбы вялікай колькасці фільмакопіяў — і выдаткі на тыражаванне) і атрымліваў усе правы на выкарыстанне стужкі.

У беларускім кіно даперабудовачнага перыяду практычна ўсе стужкі такога кшталту рабіліся ў хранікальна-дакументальным аб'яднанні «Летапіс», якое да сярэдзіны 60-ых месцілася ў будынку Чырвонага касцёла і структурна ўваходзіла, разам з аб'яднаннямі мастацкіх і тэлевізійных фільмаў, у кінастудыю «Беларусьфільм».

1959–1984

З ранніх беларускіх рэкламна-інфармацыйных фільмаў можна прыгадаць у якасці прыкладу 9-хвілінны каляровы ролік пра айчынную біжутэрыю, зняты ў 1959 г. на замову Міністэрства лёгкай прамысловасці. Ролік меў ігравы сюжэт з персанажам-пакупніцаю, і, тым не менш, лічыўся хранікальна-дакументальным фільмам.

На замову Міністэрства лясной гаспадаркі ў 1969 г. быў зняты фільм «Што можна зрабіць з трэскі?», дзе падрабязна тлумачыўся ўвесь тэхналагічны цыкл вытворчасці новых матэрыялаў з адкідаў дрэваапрацоўчае прамысловасці. Здымкі ладзіліся і на поўначы (Мурманская, Архангельская вобласці), дзе высякалі лес, і на поўдні (Краснадарскі край), дзе утылізаваўся матэрыял. Стужка лічылася навукова-папулярнаю. Здымачны матэрыял быў адасланы на Кіеўскую фабрыку фільмакопіяў, а значыцца, тыраж стужкі быў даволі значны.

Сярод замоўных фільмаў былі і прызёры міжнародных фестываляў. Напрыклад, у 1970 г. на замову Міністэрства будаўніцтва рэжысёр В.Дзвінскі і аператар У.Цяслюк знялі стужку «Тэхніка бяспекі пачынаецца з праекта». Карціна разглядала праблемы бяспекі на будаўніцтве Наваполацкай Нафтахіміі. Фільм атрымаў срэбны медаль фестывалю навукова-папулярных стужак у Югаславіі.

Прадстаўнічую кінапрадукцыю ў 70-ых — 80-ых гг. ахвотна замаўлялі «Інтурыст» і Міністэрства турызму. Першы ініцыяваў стварэнне каляровай кінематаграфічнай візітоўкі Беларусі для замежнага гледача. Сцэнарый напісаў Г.Бураўкін, ягоныя ж вершы суправаджалі ўвесь выяўленчы рад стужкі (апер. У.Цяслюк). Копіі фільма цяпер маюць практычна ўсе беларускія пасольствы і консульствы. Міністэрства турызму і адпачынку замовіла цыкл пяціхвілінных каляровых ролікаў, сярод якіх — «Беларусь турыстычная», «Адпачынак узімку» і г. д. Гэтыя стужкі дэманстраваліся ў кінатэатрах перад асноўным фільмам сеанса і мелі вялікую аўдыторыю.

Аналіз прадукцыі такога кшталту дазваляе зрабіць агульныя высновы наконт тагачаснай вытворчасці замоўных фільмаў.

1. Рэкламна-інфармацыйны фільм як самастойны жанр яшчэ не вылучыўся.

2. Замоўныя фільмы ствараліся тымі самымі рэжысёрамі і аператарамі, што і астатняя прадукцыя студыі «Летапіс». Тыя самыя, як у дакументальных і навукова-папулярных, былі вытворчыя ўмовы, група (з дадаткам кансультанта з боку замоўніка) і вытворчы працэс, пачынаючы са сцэнарыя і заканчваючы мантажна-таніроўным перыядам.

3. Пэўная наіўнасць у сцэнарна-драматургічных і выяўленчых сродках вынікае з агульнага становішча ў дзяржаве — безальтэрнатыўнасці тавараў і паслугаў.

4. Агульны мастацкі ўзровень і выяўленчая культура фільмаў даволі высокія. Творчы ўзровень замоўных фільмаў прадвызначаўся агульным добрым станам справаў у дакументальным і ігравым кіно, бо ўсе жанры кінавытворчасці — гэта спалучаныя пасудзіны, якія напаўняюць ці спусташаюць адна адну.

1985–1991

Пэўная эканамічная свабода першых гадоў перабудовы дала моцны імпульс росту аб'ёмаў замоўнай прадукцыі «Летапісу». З'явіліся нават новыя структуры (напрыклад, студыя «Кадр»), у значнай ступені арыентаваныя на пошук грашавітых замоўнікаў. Здымаліся стужкі, вядома, на вытворчай базе «Беларусьфільма».

Новыя эканамічныя ўмовы зрабілі працу над замоўным «палатном» вельмі прывабнаю з матэрыяльнага гледзішча. З'явілася вельмі шмат «іміджавых» стужак (часта поўнаметражных), знятых на замову прамысловых прадпрыемстваў і аграпрамысловых комплексаў. У параўнанні з даперабудовачнымі цэнтральнае месца ў гэтых фільмах займае асоба кіраўніка; многія стужкі выглядаюць як панегірыкі. Адметнай рысаю прадстаўнічых фільмаў таго перыяду з вытворчага боку сталіся мізэрныя тэрміны здымак і жахлівы прымітывізм мастацкіх сродкаў. Экранная культура ў разлік не бралася, на першым плане была рэнтабельнасць праекта. На шчасце,

пераважная частка такой прадукцыі не тыражавалася, не мела пракату і адпаведна не катавала колькі-небудзь шырокую аўдыторыю.

1992–2001

Распаду Савецкага Саюза спадарожнічалі імклівая змена ідэалагічных прыярытэтаў, разбурэнне ў масавай экраннай прадукцыі звыклай сістэмы маральных каштоўнасцяў, выцісканне з пракату айчынных стужак замежнымі кінавідовішчамі. Дзяржава, па сутнасці, не зрабіла нічога істотнага для падтрымкі, перабудовы і ўдасканалення кінагаліны. Без цэнтралізаванага фінансавання і ўсесаюзнага пракату беларуская кінаіндустрыя апынулася не ў стане захаваць на ранейшым узроўні сваё тэхнічную базу і творча-вытворчы персанал.

Тым часам, нягледзячы на ўсе аб'ектыўныя перашкоды, многія прадпрыемствы машынабудаўніцтва, электронікі, хімічнае прамысловасці, дрэваапрацоўкі даволі паспяхова прыстасаваліся да новых умоваў гаспадарання. Менавіта гэтыя галіны сёння сталіся асноўным рынкам новых тэхналогіяў і дызайну. Аднак развіццё гэтых прынцыпова важных для ўсёй краіны галінаў стрымліваецца дзвюма галоўнымі праблемамі: збыту гатовае прадукцыі і прыцягнення інвестыцыяў для тэхнічнага пераабсталявання.

Неабходнасць вырашэння гэтых маркетынгавых праблемаў прымусіла кіраўнікоў буйнейшых прадпрыемстваў ствараць або рэструктураваць наяўныя рэкламныя службы. Былі пашыраныя іх паўнамоцтвы, персанал змяніўся або прайшоў перападрыхтоўку. Пошук новых эфектыўных формаў рэкламы для прасоўвання прадукцыі на рынкі збыту (найперш традыцыйныя — у Расію, потым на новыя — у Цэнтральную Азію, арабскі свет, Лацінскую Амерыку і г. д.) прымусіў звярнуцца да сродкаў кіно і відэо.

Перад заводскімі маркетолагамі і рэкламістамі паўстала праблема пошуку фільмавытворцаў з уласнай вытворчай базаю, належнай прафесійнай падрыхтоўкаю і здольнасцю прыстасавацца да вельмі абмежаванай свабоды творчасці. Эканамічная рацыя і патрабаванне аператыўнасці змусілі адмовіцца ад кінаплёнкі на карысць адносна таннага відэафармату. Што да жанравых асаблівасцяў запатрабаванай прадукцыі, то можна прапанаваць наступную тэрміналагічную градацыю:

1. Прадстаўнічыя (іміджавыя) — пра прадпрыемствы, прызначаныя для паказу на кірмашах, кангрэсах ды іншых публічных мерапрыемствах, для дэманстрацыі ў філіялах і замежных прадстаўніцтвах прадпрыемства, а таксама для паказу міністэрскаму кіраўніцтву ў якасці справаздачы пра стан справаў на заводзе;
2. Тэхніка-інфармацыйныя фільмы — пра магчымасці новай прадукцыі;
3. Навучальна-метадычныя стужкі (экранізаваныя інструкцыі па эксплуатацыі);
4. Уласна рэкламныя фільмы (ролікі) для паказу ў тэлеэфіры (менавіта ў іх найчасцей скарыстоўваецца камп'ютэрная графіка).

Эвалюцыю поглядаў замоўніка на ўласныя патрэбы ў рэкламнай кінавідэапрадукцыі можна прааналізаваць на прыкладзе аднаго з буйнейшых у Беларусі машынабудаўнічых прадпрыемстваў — Мінскага трактарнага завода. МТЗ мае рэкламную службу з высокакваліфікаванымі кадрамі, актыўна шукае навукова-тэхнічныя шляхі паляпшэння якасці і пашырэння гамы сваёй прадукцыі.

Адным з першых рэкламных фільмаў, знятых з добра асэнсаванымі маркетынгавымі мэтамі і на ўласны кошт, сталася каляровая плёначная стужка з дзвюх частак пра новую мадэль рысаводнага трактара (1986). Трактар ствараўся для кубанскіх палеткаў, але вытворца не мог задаволіцца такім абмежаваным рынкам, няздатным «паглынуць» вялікую колькасць такіх машынаў. Меркавалася, што натурныя здымкі ў рэальных умовах Краснадарскага краю зацікавяць новай тэхналогіяй рысаводства гаспадаркі іншых рэгіёнаў. Завод атрымаў дзве копіі карціны, якія потым некалькі гадоў актыўна дэманстраваліся заводскімі службамі маркетынгу ў рысаводных рэгіёнах СССР. Жанр фільма падчас яго стварэння нікога не абыходзіў, але, паводле нашае тэрміналогіі, можна змясціць яго ў шэраг тэхніка-інфармацыйных рэкламных стужак.

Прыклад гэтага фільма з'яўляецца сімптаматычным у тым сэнсе, што новыя эканамічныя ўмовы падштурхнулі кіраўніцтва завода да высновы, што галоўнай задачаю гаспадарання цяпер з'яўляецца збыт прадукцыі і для гэтага ўсе сродкі добрыя, у тым ліку экранныя.

Сярод прадстаўнічых стужак можна згадаць 3-хвілінны фільм «Мінскі трактарны завод», які ў 1998 г. на базе Белвідэацэнтра знялі рэжысёр А.Кудзіненка і аператар Л.Кабернік. Маладыя аўтары зрабілі ўсё, што маглі, каб знайсці яркую мастацкую форму для раскрыцця тэмы, але новых замоваў Белвідэацэнтру завод не даваў. Рэкламныя службы МТЗ шукаюць больш гнуткага і мабільнага падрадніка.

У 1999 г. МТЗ ініцыяваў здымкі двух поўнаметражных навучальных відэафільмаў (57 і 63 хвіліны) па тэхнічнаму абслугоўванню трактароў серыі 1000 і 900. Стварыла гэтыя стужкі здымачная група Нацыянальнае тэлерадыёкампаніі (рэж. С.Тыртышны).

Далейшую трансфармацыю стаўлення замоўніка да рэкламнай кінавідэапрадукцыі нельга разглядаць асобна ад усяго комплексу рэкламных захадаў, які ў МТЗ вельмі шырокі. Рэкламныя службы асвойваюць рынкі вытворцаў друкаванай і сувенірнай прадукцыі, тэхналогіі *Public Relations*, навучаюцца маркетынгу ў замежных канкурэнтаў завода. «Джэнтльменскі набор» рэкламнай прадукцыі цяпер складаецца з паліграфіі, сувеніраў, вулічнай рэкламы, фірмавага стылю, падобнай вопраткі супрацоўнікаў, кінапрадукцыі. Можна сказаць, што кінапрадукцыя ўжо страціла абаяльнасць навізны і сталася звыклым інструментам рэкламы.

Наступная серыя відэафільмаў МТЗ стваралася ў супрацоўніцтве з прыватнай студыяй «*Валідыя*», якая мае ўласную мінімальна дастатковую здымачную і мантажна-таніравальную базу, параўнальную з магчымасцямі Белвідэацэнтра. Кантракт прадугледжваў паралельную працу над чатырма стужкамі.

Рэжысёрскі (пастановачны) сцэнарый як такі адсутнічаў. Замест яго меўся «сцэнарны план», прапанаваны замоўнікам і напісаны на падставе патрабаванняў інжынерна-канструктарскіх і маркетынгавых службаў завода. Для замоўніка не было сакрэтам, што «Валідыя» не мае ў штаце рэжысёраў з сур'ёзным досведам такой працы і фактычна праектам будзе займацца рэжысёр-аніматар (В.Бакуновіч), і толькі аператар (В.Ганчарук) мае адпаведную прафесійную падрыхтоўку.

Першы быў іміджавы фільм, які здымаўся з нагоды 55-годдзя завода (працягласць 15 хвілінаў). У яго ўвайшла інфармацыя пра ўсю гаму трактароў МТЗ, сучаснае абсталяванне цэхаў, сацыяльныя і культурныя аб'екты, выпрабавальны палігон «Апчак». Замоўніку карцела атрымаць нешта накшталт прадстаўнічай відэапрадукцыі замежных трактарабудаўнічых фірмаў (арыентаваліся на *John Deer*).

Другі — тэхніка-інфармацыйны рэкламны фільм пра трактары магутнасцю ад 33,5 да 250 к. с., а таксама пра першую ў Еўропе мадэль трактара на гумова-тросавай гусеніцы «Беларус-1802».

Трэці — навучальна-метадычны фільм па абсталяванню трактароў наборам сельгасмашынаў і прыладаў. Аналіз рэкламацыяў на трактары дазволіў зрабіць нечаканую выснову, што вясковыя механізатары ў масе сваёй не ведаюць асаблівасцяў эксплуатацыі сучаснае тэхнікі. Касеты з фільмам меркавалася даслаць у сервісныя цэнтры МТЗ у Беларусі і ў замежжы. Рыхтаваўся дубляж на англійскую і французскую мовы.

Чацвёрты — тэхніка-інфармацыйны фільм пра спецыялізаваную тэхніку (машыны для камунальнай, лясной гаспадаркі і г. д.). У гэтай 5-хвіліннай стужцы планавалася зрабіць акцэнт на шырыню эксплуатацыйных магчымасцяў новае тэхнікі.

(Некаторыя мадэлі трактароў, што фігуравалі ў гэтай серыі фільмаў, можна бачыць на ілюстрацыях.)

Няўдала абраны час пачатку здымак (лістапад 2000 г.) прымусіў групу скіраваць свае намаганні на тое, каб «прыхапіць знікаючую натуру» да пачатку зімы. Паспелі зняць, як трактары працуюць на ворыве, на ўборцы кукурузы і буракоў. Удалося наладзіць здымкі малагабарытнай трактарнай тэхнікі на пашы.

На жаль, завод меў толькі адзін камплект трактароў дэманстрацыйнай якасці і не дазволіў вывозіць іх на здымкі, каб іх там не пашкодзілі. А паколькі трэба было здымаць менавіта працуючую ў рэальных умовах тэхніку, даводзілася мірыцца з адсутнасцю ў яе таварнага выгляду. Здаралася нават здымаць часткова раскамплектаваныя машыны. Ведаючы, што МТЗ займае 8-ае месца ў свеце па вытворчасці трактароў, інакш як дзіўным такое становішча не назавеш.

Аператар студыі «*Валідыя*» В.Ганчарук ва ўсіх чатырох стужках імкнуўся здымаць аб'екты лакальна, усяляк пазбягаў выпадковых элементаў у кадры. Складаных панарамаў з рухам камеры не было з прычыны немагчымасці скарыстаць адмысловае аператарскае абсталяванне і непадрыхтаванасці аб'ектаў. Такім чынам, даводзілася проста «фіксаваць дзеянне».

Калі ўжо мы закранулі выяўленча-пластычную прыроду фільма і працу аператара — звернем увагу на метадалагічны аспект. Традыцыйнае для кінакрытыкі размежаванне выяўленчых стыляў (на жывапісны, кліпавы, акадэмічны, «халодную фіксацыю існага перад камерай» і г. д.) і адпаведна падзел почыркаў канкрэтных аператараў з'яўляюцца павярхоўнымі. Насамрэч усё глыбей і складаней. Творчы трыумвірат рэжысёр — аператар — мастак нясе аднолькавую адказнасць за пошук выяўленчых сродкаў, найбольш адпаведных драматургічнай аснове стужкі. Усё залежыць ад матэрыялу, а не ад асабістых прыхільнасцяў да пэўных выяўленчых прыёмаў ці інструментаў. Аскетызм і ўдаваная абыякавасць камеры вынікаюць з прынцыпу самаабмежавання творцы і заслугоўваюць вышэйшай адзнакі ў выпадках, калі таго патрабавала літаратурная аснова або жанравыя асаблівасці твора.







«Беларус-1523».
«Беларус-2522».
«Беларус-1802».

Высновы

Менавіта ў той перыяд для абодвух бакоў — замоўніка і стваральніка кінапрадукцыі — сталася відавочнай неабходнасць удзелу ў працэсе новай ключавой пастаці — прадзюсера. Класічнае разуменне тэрміна «прадзюсер» — «паўнамоцны прадстаўнік кінакампаніі, які кантралюе пастаноўку фільма з ідэйна-мастацкага і арганізацыйна-фінансавага бакоў». Ён адказвае за вырашэнне творчых, вытворчых, кадравых, а пры нагодзе і дыпламатычных пытанняў. Практыка, аднак, паказала, што знайсці людзей, гатовых выконваць такія функцыі, вельмі няпроста, тым больш з улікам абмежаванага бюджэту фільмаў. Вось і атрымліваецца, што прадзюсерам мусіць быць прадстаўнік завода.

Нельга сказаць, што рэкламныя аддзелы прадпрыемстваў ужо маюць для гэтага добра падрыхтаваных спецыялістаў. Але цікава прасачыць, як ускладняюцца функцыі супрацоўнікаў рэкламнага аддзела. Іх роля ўжо шырэйшая за функцыі

кансультанта-арганізатара і правадніка па заводскай тэрыторыі, яны актыўна ўдзельнічаюць у вытворчасці фільма на ўсіх яго этапах — ад напісання сцэнарнага плана да мантажна-таніровачнага перыяду. Адрозныя інтарэсы, меркаванні, амбіцыі замоўніка і здымачнай групы вымушаюць абодва бакі шукаць кампрамісы. Паступова супрацоўнікі заводскіх рэкламных службаў прыходзяць да высновы, што працаваць з адной звыклай здымачнай групаю, адным рэжысёрам, аператарам і мантажорам — гэтак сама, як і з адным выдавецтвам ці рэкламным агенцтвам. Менавіта гэтым тлумачыцца іх рэзка адмоўнае стаўленне да прыцягнення малавядомых падраднікаў на ўмовах тэндэра, калі дробязная эканомія можа сапсаваць увесь праект.

Заводскі спецыяліст па рэкламе сёння, на жаль, яшчэ мае вельмі прыблізнае ўяўленне пра мантажную прыроду кіно, выразныя сродкі кампазіцыі, ракурсу, святла і г. д. З ягонага гледзішча (якое амаль заўжды падзяляе і дырэкцыя) фільм на заводзе робіцца для карыстальніка тэхнікі, якога зусім не цікавяць мастацкія сродкі выразнасці — яны, мауляў, толькі замінаюць успрымаць інфармацыйны змест стужкі. Што тут рабіць? Лагічна і настойліва тлумачыць, што дылему «або — або» можна ператварыць у спалучэнне «і — і».

Прайшло надта мала часу, каб заводы маглі знайсці або выхаваць новае пакаленне ўласных рэкламістаў, абазнаных і ў тэхніцы, і ў мастацтве. Але развіццё рынкавых рэформаў дазваляе спадзявацца, што такія спецыялісты з'явяцца на кожным буйным прадпрыемстве. Яркі прыклад таму, хоць і з зусім іншай галіны (біялогіі), — навуковец І.Бышнёў, які стварае цудоўныя стужкі пра беларускія лясы. Мы неяк прызабыліся, што ўсе значныя рэжысёры 1930-ых — 60-ых гадоў пачыналі сваю кінематографічную кар'еру ўжо ў сталым узросце, а перад тым працавалі ў журналістыцы, выяўленчым мастацтве, навуцы, тэатры.

Карысна будзе нагадаць і станоўчы досвед падрыхтоўкі прафесійнікаў у галіне навукова-папулярнага кіно на рэжысёрскім факультэце *ВГИК*а. Студэнты майстэрні Б.Альтшулера (амаль усе мелі больш за 30 гадоў) на пачатку навучання былі падзеленыя на мікрагрупы па 2–3 чалавекі ў залежнасці ад тэматычнае спецыялізацыі (машынабудаўніцтва, хімія, ахова здароўя і г. д.). Паглыбленае вывучэнне асноўных дысцыплінаў і спецыфікі той ці іншай галіны ведаў потым дазволіла, як мінімум, на роўных размаўляць з кансультантамі і героямі сваіх фільмаў. Існавала яснае разуменне мэты навучальнага працэсу — выхаваць адукаванага прафесійніка і, абавязкова, інтэлігентнага чалавека. Калі гэтая ўмова ігнаруецца, на фільмах застаецца глыбокі адбітак правінцыйнасці, якая хоча выглядаць яркай арыгінальнасцю. Не верыце — уключыце беларускі тэлеканал.

Развіццё выяўленчых сродкаў рэкламна-інфармацыйнага фільма магчымае ў Беларусі пры ўмове агульнага адраджэння нацыянальнай кінаіндустрыі. Не гэта з'яўляецца тэмаю майго артыкула, і ўсё ж не магу не сказаць, што вытворчасць мастацкіх стужак у форме «аднаразовай», «дароўнай» акцыі бесперспектыўная, бо дарагая і неэфектыўная. Абнадзейвае станоўчы досвед выжывання анімацыйнага кіно на недзяржаўных прадпрыемствах (згаданая вышэй студыя *«Валідыя»* — адзін з прыкладаў). Можна спадзявацца, што паспяховая дзейнасць кінавідэафірмаў, студыяў, агенцтваў, арыентаваных на лакальную вытворчасць замоўнай рэкламна-інфармацыйнай прадукцыі, будзе развівацца і ва ўмовах далейшага крызісу дзяржаўнай фільмавытворчасці.

У мастацкім плане шмат будзе залежаць ад таго, ці здолеюць гэтыя творчыя калектывы стаць пераемнікамі класічнай экраннай школы.

Магчымасці

Пры ўмове стабільнага развіцця рэальнага сектара беларускай эканомікі жанр рэкламна-інфармацыйнага кіно здолее з паслухмяна-функцыянальнага ператварыцца ў **паўнавартасны і самадастатковы жанр**. Глабалізацыя сусветнае эканомікі вымагае агульных для ўсіх краінаў правілаў і стандартаў у вытворчасці тавараў і паслугаў. Мяркую, гэта дабратворна паўплывае на аб'ёмы і якасць рэкламна-інфармацыйнай беларускай кінапрадукцыі. Рэзка вырастуць патрабаванні да арыгінальнага стылявога вырашэння, мастацкай вынаходлівасці кінематографістаў — асноўных аўтараў фільма. На іншым узроўні эстэтычнага і прагматычнага асэнсавання будуць скарыстоўвацца магчымасці камп'ютэрнай графікі ды іншых новых тэхналогіяў стварэння экраннай выявы.

Вельмі важна, каб і замоўнік, і творчая група глыбока асэнсавалі, што вытворчасць рэкламнага фільма — паэтапны, сістэмны працэс супольнае працы, у якой кшталтуецца сума спажывецкіх вартасцяў стужкі. Высокай якасці прадукту — фільма — можна дамагчыся толькі сродкамі мовы кіно. Поспех ці няўдача ў значнай ступені прадвызначаюцца якасцю сцэнарна-рэдакцыйнае працы, здольнасцю да лагічнага выкладання матэрыялу, падборам выйгрышных аб'ектаў і якасцю іх падрыхтоўкі, дасціпным выкарыстаннем сродкаў экраннай выразнасці.

Каб не заканчваць на надта мажорнай ноце і не абуджаць залішняга аптымізму наконт светлай будучыні замоўнага кіно, працытую з нагоды Вордсварта:

> ...Пайсці
> На ўтрыманне да скнары — о нябёсы,
> Уратуйце ад гэтага мяне!

І ўсё ж супрацоўніцтва ў мастацтве — не такая ўжо кепская справа. Атожылак старадаўняга арыстакратычнага роду Айвар Монтэгю ў сваёй вядомай энцыклапедыі кіно «Свет фільма» са шчырай прамізною, якая часцей сустракаецца ў людзей высокай крыві, кажа: «...усё будзе залежаць ад таго, ці пашчасціць знайсці разумных калегаў і гаспадароў. Галоўнае, аднак, што для стварэння фільма патрабуецца столькі сродкаў і працы, такія рэсурсы, што ніводны грамадскі лад не можа дазволіць сабе раскошы раздаваць іх мастакам без ніякіх папярэдніх умоваў. І, вядома, асноўная ўмова — рабіць *тое* і *так*, каб кампенсаваць замоўніку ўсе выдаткі».

Пераклад з рускай мовы.

Рукі мастака

Вольга УГРЫНОВІЧ

Нягледзячы на тое, што з дзяцінства захапляўся лепкай і малюнкам, Валерый Калтыгін не збіраўся стаць керамістам. Хоць у выпадку Валерыя Аркадзьевіча відавочна, што не выпадковасцю лёсу прадыктавана яго творчае жыццё — хутчэй прага творчасці рэалізавалася абраным шляхам. А сустрэчы з цікавымі людзьмі на працягу жыцця дапамаглі вызначыць мастацкі лёс.

У 1973 годзе Валерый, тады студэнт 15-ай мастацкай вучэльні г. Бабруйска, трапляе на Першы рэспубліканскі семінар беларускіх ганчароў у Івянцы. Два тыдні, праведзеныя сярод народных майстроў, глыбока ўразілі маладога мастака. Перад вачыма будучага кераміста ўпершыню адкрываецца непаўторны свет традыцыйнага беларускага мастацтва.

Знаёмства з народным ганчарствам працягнулася праз сяброўства з Антонам Такарэўскім — ганчаром з Пружанаў, да якога потым Валерый наведваецца разам са сваёй жонкай (тут яны праводзяць свой мядовы месяц). Дапамагаючы Такарэўскаму ў вытворчым працэсе — загружаў печку, рыхтаваў гліну, — Валерый узбагачаў свой рамесны вопыт.

З 1974 года Валерый Калтыгін — студэнт Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута.

Яшчэ адным шматгадовым сяброўствам сталася сустрэча з выкладчыкам кафедры дэкаратыўна-прыкладного мастацтва БДТМІ Уладзімірам Угрыновічам. Праца ў майстэрні пад кіраўніцтвам У.Угрыновіча адкрыла новыя гарызонты ў прыкладным мастацтве, дзе неабходная пэўная свабода ад стэрэатыпаў рэалістычнага мастацтва і падпарадкаванне законам дэкаратыўнасці. На працягу студэнцкіх гадоў Валерый бярэцца за распрацоўку мастацкіх задачаў, што патрабуюць не толькі прафесійнага майстэрства, але і філасофскага светапогляду.

Пасля заканчэння інстытута Валерый Калтыгін да сярэдзіны васьмідзесятых гадоў плённа працуе, выкарыстоўваючы засвоеныя мастацкія прыёмы.



Валерый Калтыгін.



Вішанька. Шамот, 2000.

Але неўзабаве тое, што хочацца выказаць, пачынае перарастаць формы, якія становяцца ўжо не спосабам выяўлення, а сферай абмежаванняў. Ды не кожнаму мастаку ўдаецца пераадолець магнетызм звыклых вобразаў і вывучаных шляхоў. Хвароба многіх аўтараў — залежнасць ад мінулых напрацовак: аднойчы знойдзены поспех паўтараецца на працягу ўсяго творчага жыцця. Валерый Аркадзьевіч разглядае гэты перыяд у сваім жыцці як творчы крызіс... Нежаданне ісці па звыклым шляху і ствараць аднолькавыя безаблічныя формы прыпыніла творчую дзейнасць кераміста. Таму ў канцы 1980-ых Калтыгін раптам перастаў выстаўляцца. Некалькі гадоў доўжылася «ломка» і пераасэнсаванне ўласных здольнасцяў.

Але ў пачатку 1990-ых Валерый Калтыгін зноў пачынае актыўна працаваць. Да яго вяртаецца адчуванне свайго творчага «я», узды́м і неабход-

На стар. 36.

Узаемасуадносныя пасудзіны. Шамот, 1998.

Ветраны дзень. Шамот, 2000.





насць ствараць. З сярэдзіны 1990-ых ён пачынае эксперыментаваць з шамотнай масай. Гэта пашырае магчымасці творчай самарэалізацыі, дазваляе надаць новую «душу» характарам і вобразам.

«Я лічу сябе мастаком, які сфарміраваўся дастаткова позна», — кажа керамiст. Толькі пасля сваіх 45 гадоў аўтар пачаў цалкам усведамляць сутнасць мастацтва і адчуваць свой шлях у ім. Цяпер, калі за плячыма, здаецца, болей, чым наперадзе, з'явілася разуменне галоўных мастацкіх каштоўнасцяў і крытэрыяў высокага прафесіяналізму. Прыйшлі сувымернасць і густ ва ўсім.

Традыцыйная паводле сваёй тэхнікі выканання ганчарная кераміка ствараецца В.Калтыгіным досыць арыгінальна. Мастак лёгка бярэцца за новы пластычны прыём і знаходзіць розныя варыяцыі аднаго пластычнага вырашэння.

Скульптура Валерыя Калтыгіна мае выразна дэкаратыўнае вырашэнне, але першаасновай яго твораў заўсёды з'яўляецца духоўны пачатак. Найпершую цікавасць для яго ўяўляе рэалізацыя імгненнай ідэі, ці першавобраза. Ужо потым цікавіць творцу паслядоўная грунтоўная апрацоўка, наданне большай дасканаласці форме.

Вялікую ўвагу керамiст надае «зробленасці» рэчаў. Ён больш схільны лічыць сябе не мастаком, а майстрам-керамістам. Бо без валодання высокімі тэхналогіямі керамічнай вытворчасці немагчымае стварэнне высокапрафесійных узораў дэкаратыўна-ўжытковага мастацтва. Толькі ў непарушнай сувязі майстра з матэрыялам нараджаецца сапраўдны цуд дасканалай еднасці прыроды і чалавека.

Праца ў майстэрні, пастаянная «гутарка» з керамічным матэрыялам — галоўнае ў жыцці мастака-кераміста. Шматгадовыя напластаванні зямлі, з якіх вырабляецца керамічная маса, безумоўна, энергетычна прывабліваюць. Майстар, працуючы з глінай, з аднаго боку, адчувае энергетычную каштоўнасць матэрыялу, з іншага, прапускаючы яго праз рукі, насычае ўласнай энергетыкай — нібы напаўняе сваёй душой. Таму керамічныя рэчы для любога, нават зусім недасведчанага гледача здаюцца «цёплымі» за кошт рукатворнасці і любові, нябачнай для вока, але чутнай для сэрца.

Калі разглядаеш работы Валерыя Калтыгіна, як ніколі моцна адчуваеш сувязь з энергіяй зямлі. Майстар смела і свабодна працуе з керамічным матэрыялам, быццам пакідаючы яму прастору для ўласнага жыцця, што працягваецца пасля нараджэння твора. Яго вырабы — быццам цёплыя камяні, якія доўга ляжалі на сонцы, абмываліся вадой, скоўваліся лёдам, зарасталі мохам і бясконца вабяць погляды ўдумлівых падарожнікаў. Кераміка — гэта практычна тая ж каменная маса, але адфармаваная не прыроднымі з'явамі, а чалавечымі рукамі.

Вось чаму замест партрэта мастака часам хочацца паказаць буйным планам яго рукі, якія маглі б распавесці пра многае.

На стар. 37.

Дэкаратыўныя падсвечнікі. Шамот, 1998.

Дэкаратыўны свяцільнік «Тэатральныя сустрэчы». Шамот, паліва, 1998.

Дэкаратыўны пласт «Дзед. Смутак». Шамот, паліва, 1980.

На траіх. З серыі «Мужыкі». Шамот, 2000.









«Неафіцыйны» Лейтман

Уладзімір РЫНКЕВІЧ

Мне не давялося быць асабіста знаёмым з мастаком, пра якога ведаў яшчэ з дзяцінства. Збіраючыся зрабіць свае першыя самастойныя крокі ў мастацтве, 20 верасня 1974 года я прыйшоў да Л.Лейтмана ў майстэрню на Першамайскай. Але... воляю лёсу гэта быў дзень смерці майстра. У маёй свядомасці ён застаўся адначасова і класікам, і рэвалюцыянерам акварэльнага жывапісу.

Афіцыйны творчы партрэт Льва Маркавіча Лейтмана (1896–1974) нам добра вядомы па публікацыях савецкага часу. Яго творчая і педагагічная дзейнасць заўсёды знаходзілася навідавоку і не была абыдзена ўвагай улады. Ён быў заслужаным дзеячам мастацтваў БССР, пра яго пісалі ва ўсесаюзных газетах і часопісах, нават аднойчы ў складзе прадстаўнікоў беларускай культуры ён быў прыняты ў Крамлі таварышам Сталіным[1]. Мы звыкліся з тым, што яго ідэйнае крэда вызначалася як гімн сацыялістычнаму ладу. Дзве серыі графічных аркушаў на актуальныя тэмы («Жанчыны на вытворчасці» і «Жыццё і вучоба ў Чырвонай Арміі») яшчэ на пачатку творчага шляху прынеслі яму афіцыйнае прызнанне.

Гісторыкі мастацтва выказвалі меркаванне, што «віцебскі перыяд у творчасці Л.Лейтмана вельмі цікавы і, магчыма, нават самы цікавы»[2]. Наконт пейзажных работ даследчыкі выказваліся больш стрымана: «Абагульненасці беларускай прыроды Л.Лейтман не дасягае... Няма таго, што мы называем «вобразам прыроды»[3]. «Яны (пейзажныя творы. — **У.Р.**) нярэдка напісаны шырока і сакавіта, аднак ярка выяўленчых мастакоўскіх адносін да аб'екта адлюстравання глядач у іх не знойдзе»[4]. Сёння, з пазіцый паўвекавой часавай адлегласці, неабцяжараныя путамі ЦКоўскіх інструкцый, мы маем магчымасць выказаць свае меркаванні адносна мастацкіх здабыткаў Л.Лейтмана.

Віцебскі перыяд (1923–1941) у творчасці мастака, безумоўна, цікавы, але перш за ўсё як этап станаўлення творчай індывідуальнасці. Сапраўды значныя мастацкія адкрыцці прыйшлі пазней. А тады, у 1920-ыя, у майстэрні Ю.Пэна Л.Лейтман авалодваў асновамі рэалістычнага малюнка. Калі выпадала магчымасць, прагна вывучаў скарбы Эрмітажа і іншых музеяў Ленінграда, дзе захапляўся творамі І.Левітана, В.Сярова, К.Каровіна, М.Урубеля, што ў далейшым праявілася ў праніклівым разуменні вобраза прыроды.

Шлях у прафесійнае мастацтва для Л.Лейтмана, які не атрымаў акадэмічнай адукацыі, быў няпросты. Ён усё жыццё вучыўся сам. Дырэктар Віцебскага мастацкага тэхнікума ў 1923–1932 гг. М.Керзін «забараніў пускаць у тэхнікум гэтага бяздарнага самавука Лейтмана»[5]. Але імкненне да мастацтва пераадольвала ўсе перашкоды, тым больш што дух «вольнай творчасці» яшчэ лунаў у Віцебску. Захапленне заходнееўрапейскім мастацтвам было распаўсюджана у асяродку маладых таленавітых мастакоў. Л.Лейтман таксама быў улюбёны ў творы імпрэсіяністаў і барбізонцаў, работы Э.Манэ, А.Бенуа, Э.Дэга, і гэтая любоў засталася з ім на ўсё жыццё. «Яго эцюды таго часу былі імпрэсіяністычныя. Знарок светлыя мазкі імітавалі Э.Манэ. Але, як бунт, падабаліся», — успамінаў яго сучаснік М.Тарасікаў[6]. Зазначым, што менавіта ў віцебскіх эцюдах старых вулачак, парослых хмызняком берагоў Лучосы і павольнай плыні Заходняй Дзвіны ўпершыню праявіліся здольнасці Л.Лейтмана як тонкага лірычнага інтэрпрэтатара матываў някідкай беларускай прыроды і гарадскіх відаў, якія ў поўную моц раскрыліся ў сталыя гады мастака.

У канцы 1920-ых гадоў з узмацненнем ідэалагічнага ціску і разгортваннем барацьбы з «нацдэмаўшчынай» творчая інтэлігенцыя хутка зразумела, што застацца ў афіцыйным мастацтве можна толькі прыняўшы новыя ідэалагічныя ўстаноўкі (калі не душой, дык на словах). Для Л.Лейтмана — маладога чалавека пралетарскага паходжання, творцы з яшчэ не сфарміраванай індывідуальнасцю — працэс гэты быў не такім невырашальна-складаным, як для мастакоў ста-



Гарадскі матыў. Акварэль, 1969. 26x30.





Васеньская сімфонія. Акварэль, гуаш, 1954. 23,5x36.

Канец лета. Акварэль, гуаш, 1960. 32x44.



рэйшага пакалення (Ю.Пэн) і не такім балючым, як ломка творчай індывідуальнасці ў тых маладых мастакоў, хто ўжо паспеў набыць пэўныя ідэйна-вобразныя прыхільнасці, не адпаведныя глабальным задачам савецкага мастацтва (А.Астаповіч, Я.Мінін, М.Філіповіч).

Працягваючы працаваць у рэалістычным напрамку, Л.Лейтман усё больш асэнсавана падзяляў свае працы на дзве катэгорыі: афіцыйныя творы, чый змест адпавядаў сацыялістычнай ідэйнасці, прызначаныя для шырокага грамадскага паказу (у асноўным гэта былі заказныя сюжэтныя кампазіцыі на вытворчую тэматыку), і неафіцыйныя — мастацкія практыкаванні і эксперыменты, зробленыя часцей за ўсё на аснове натурных пейзажных матываў. Таксама экспанаваліся на выставах эцюды з індустрыяльнай, будаўнічай тэматыкай, а між імі — і з настраёвымі прыроднымі матывамі. Але больш смелыя работы з цікавымі фармальнымі знаходкамі і арыгінальнай трактоўкай традыцыйных пейзажных матываў былі вядомыя толькі сябрам. Да таго ж сам аўтар не заўсёды надаваў ім належнае значэнне. Дынамізм заводскіх матываў у натурных замалёўках чорнай акварэллю, які перадаваўся праз выразную рытміку канструкцый, гульню святлаценяў, шырокія, пастозныя мазкі і прадрапванні фарбавага слоя, у завершаных сюжэтных кампазіцыях ператвараўся ў бяздушную фатаграфічнасць, натуралістычную канстатацыю факта. Тэндэнцыйная рэпартажнасць і раскаванасць жывапіснай мовы часта не знаходзілі спалучэння ў адным творы менавіта па той простай прычыне, што адпраўныя ідэйна-вобразныя задачы і прызначэнне твораў былі зусім розныя. Нават калі на словах гэтыя ўстаноўкі не падзяляліся, самі творы сведчылі пра іншае. Цяжка, напрыклад, паверыць, што лёгкі, музычна-настраёвы эцюд «Дарога ў парку» і дакладная па малюнку і сухая па пісьму фігуратыўная кампазіцыя «Маладзёжная брыгада» створаны адной і той самай рукой і прыблізна ў адзін час[7]. Такі спосаб прыстасавання да знешніх фактараў творчасці дазваляў Л.Лейтману доўгі час удала балансаваць паміж тым, што патрабавала камуністычная ідэалогія, і тым, да чаго імкнулася душа мастака. Гэткая творчая неадназначнасць, якая ў пэўнай ступені адлюстроўвала і двухаблічнасць асобаў аўтараў, ва ўмовах таталітарнай сістэмы была тыповай з'явай для ўсяго савецкага мастацтва.

У пасляваеннае дзесяцігоддзе ідэалагічная тэндэнцыйнасць у мастацтве дасягнула свайго апагея. Нават нацыянальны пейзаж праз прызму сацыялістычнага рэалізму падаваўся як «землі, чый твар карэнным чынам пераўтварыўся сталінскімі пяцігодкамі, якія прыдалі ім асаблівае хараство». Набывала моц «барацьба з эцюдызмам, які пераймае нязначныя прыродныя з'явы»[8]. Многія таленавітыя мастакі атрымалі кляймо касмапалітаў і фармалістаў ад занадта заўзятых крытыкаў і сваіх жа калегаў. Л.Лейтман перажыў гэтыя гады адносна спакойна, хоць і не



без абвінавачванняў у тым, што «стаіць на пазіцыях буржуазнага мастацтва», бо ён «сцвярджаў, што імпрэсіянізм абагаціў жывапіс колерам, паветрам, экспрэсіяй»[9].

«Фармалістычныя» эксперыменты ў пейзажным жывапісе заставаліся малазаўважнымі за сацыяльна значнай тэматыкай серый з гучнымі назвамі: «Гомсельмаш», «Мінск індустрыяльны», «Разведчыкі будучыні — людзі камуністычнай працы», «Вартавыя Радзімы», «Па Ленінскіх мясцінах». І ўсё ж, разглядаючы творы, ловіш сябе на думцы, што пампезныя назвы часта выкарыстоўваліся мастаком як камуфляж для жывапісна-пластычных пошукаў вобраза роднай зямлі. Зрэдку былі сярод іх і аркушы кан'юнктурнага зместу («Дом першага з'езда РСДРП», «Любімая лаўка Ільіча»), аднак не яны вызначалі творчае амплуа мастака. На мяжы 1950-ых — 1960-ых гадоў сітуацыя ў сацыяльна-ідэалагічнай сферы пачала змяняцца, і Лейтман ужо атрымліваў лёгкія штуршкі за «нецікавыя кампазіцыі і характары вытворчай тэмы» і прыхільныя водгукі ў адрас настраёвых пейзажных акварэляў[10].

Найбольш цікавай задачай для Л.Лейтмана, якой ён аддаваўся з захапленнем, быў пошук нетрадыцыйных выразных сродкаў акварэлі. Разнастайнасць і складанасць фактур, якія з першага погляду маглі ўспрымацца як неахайнасць і выпадковасць, пры больш глыбокім асэнсаванні раскрываліся багаццем вобразнай жывапісна-пластычнай тканіны твора. Чысціня акварэльнай тэхнікі ніколі не была мэтай Л.Лейтмана. Больш за тое, ён нібыта спецыяльна парушаў акадэмічныя аксіёмы акварэльнага жывапісу: чорную фарбу выкарыстоўваў у складаных сумесях, ствараў «мутныя» адценні, дадаючы амаль у кожную фарбу бялілы, апырскваў або зліваў акварэльны аркуш бруднай вадой, спалучаў натуральныя вадзяныя расцёкі з едкім тоўстым фламастэрам і пругкай лініяй пяра. Прага творчых эксперыментаў захапляла мастака і была гатова зацягнуць яго ў вір колеравых фантасмагорый. Сярод яго тэхнічных вынаходстваў было адбіванне паперы малатком, каб атрымаць яе неаднародную шчыльнасць, і дабаўленне ў фарбавы раствор сталярнага клею, што давала магчымасць працаваць мастыхінам па гладкай паперы і атрымліваць незвычайныя эфекты светлых мазкоў. Але ў выставачных работах такія эфекты адыгрывалі другасную ролю і выкарыстоўваліся вельмі асцярожна. Так напісана фонавая зяляніна ў партрэце «Памежнік»[11]. Такія самыя дынамічныя зігзагападобныя раскоўзванні і прадрапванні слізкай фарбы па паперы былі галоўным выразным сродкам у перадачы дынамікі і хаосу вуліцы ў работах накшталт эцюда «Гарадскі матыў». Аднак выносіць на грамадскі паказ такія творы было б неразважліва, калі мастак не жадаў, каб яго абвінавацілі ў фармалізме.

На працягу ўсяго свайго творчага шляху Л.Лейтман імкнуўся да сутнаснага разумення беларускай прыроды і глыбока індывідуальнага яе жывапісна-пластычнага ўвасаблення. З рэалістычна-апісальніцкіх відарысаў 1930-ых гадоў («Дзвіна. Дажджлівы дзень», «Мост», «Вечар»)[13] яго пейзажы 1960-ых гадоў ператварыліся ў моцны мастацкі сродак выказвання асабістых лірычных пачуццяў. Нават у алоўкавых накідах Л.Лейтман рабіў паметкі колераў не адной-двума літарамі, як гэта робяць звычайна мастакі, а словазлучэннямі, якія захоўвалі ў памяці эмацыянальную афарбоўку пейзажа: «цёплая восеньская зяляніна», «срабрыста-зялёныя далі», «аліўкавыя дрэвы». Сам прадмет адлюстравання, здаецца, быў толькі падставай для выяўлення пачуццяў. Пры гэтым некаторыя эцюды ператвараліся ў сапраўдную вакханалію фарбаў, дзе абрысы рэальнага свету страчвалі дакладнасць натуралістычнага аблічча і ўспрымаліся ўжо амаль што толькі на пачуццёвым узроўні.

Шырока распаўсюджаныя ў графіцы з часоў Н.Орды і Ю.Пешкі гарадскія і паркава-сядзібныя матывы знайшлі ў акварэлях і гуашах Л.Лейтмана развіццё і інтэрпрэтацыю, адпаведную ідэйна-эстэтычным запатрабаванням савецкага часу. Ён не абмінуў агульнай тэндэнцыі 1950-ых гадоў стварэння карцін—гімнаў (часам трыумфальнага, пампезнага гучання) новым плошчам і праспектам пасляваеннага Мінска (дарэчы, падобныя кампазіцыі стварылі і А.Тычына, А.Волкаў, Н.Галоўчанка). Аднак гэтыя творы, па-майстэрску выкананыя з гледзішча сацрэалізму, значна саступаюць па насычанасці пачуццямі чалавечай цеплыні, лірызму дый у перадачы каларыстычнага багацця святло-паветранага асяроддзя невялікім эцюдам гарадскіх ускраін і паркаў, дзе выявы архітэктуры і атрыбутыкі горада выконваюць дапаможную функцыю, арганізуючы рытмічную структуру і расстаўляючы сэнсавыя акцэнты кампазіцыі. Асноўная ідэя пейзажных матываў, злёгку кранутых прыкметамі чалавечай дзейнасці, заключалася ў адлюстраванні навакольнага асяроддзя як неад'емнай часткі духоўнага свету чалавека. У сталыя гады творцы вобраз прыроды адыгрываў вызначальную ролю ў ягонай мастацкай дзейнасці. Пейзаж набыў цэласны, індывідуальна-непаўторны характар. Лёгка, быццам гуляючы з цякучымі фарбамі, мастаку ўдавалася зафіксаваць зменлівыя станы прыроды, рух паветра, мільгаценне сонечных блікаў і суадносіць прыродныя з'явы са сваімі думкамі, перажываннямі, пачуццямі. Не ганяючыся за архаічнай экзотыкай вясковых відаў і эфектнасцю ўзгоркавых ландшафтаў, ён дасягаў пачуццёвай пранікнёнасці вобраза беларускага пейзажа праз тыповасць сучасных яму сціплых матываў гарадскіх ускраін, ціхіх вулачак, сквераў, праз асабістасць каларыстычнага бачання рэчаіснасці і індывідуальнасць жывапіснай манеры, узбагачаючы тым самым нацыянальную мастацка-вобразную сістэму. Гэтым ён быў вельмі падобны да свайго папярэдніка В.Бялыніцкага-Бірулі і меў шмат агульнага з маладзейшымі жывапісцамі — В.Цвіркам і П.Масленікавым. Калі рысы нацыянальнага характару ў пейзажнай графіцы справядліва звязваліся з тушавымі малюнкамі А.Астаповіча, дык у пасляваенны перыяд прыярытэт стварэнння своеасаблівага вобраза беларускай прыроды ўжо ў іншай, каларыстычнай якасці станковай графікі трэба прызнаць за творчасцю Л.Лейтмана.

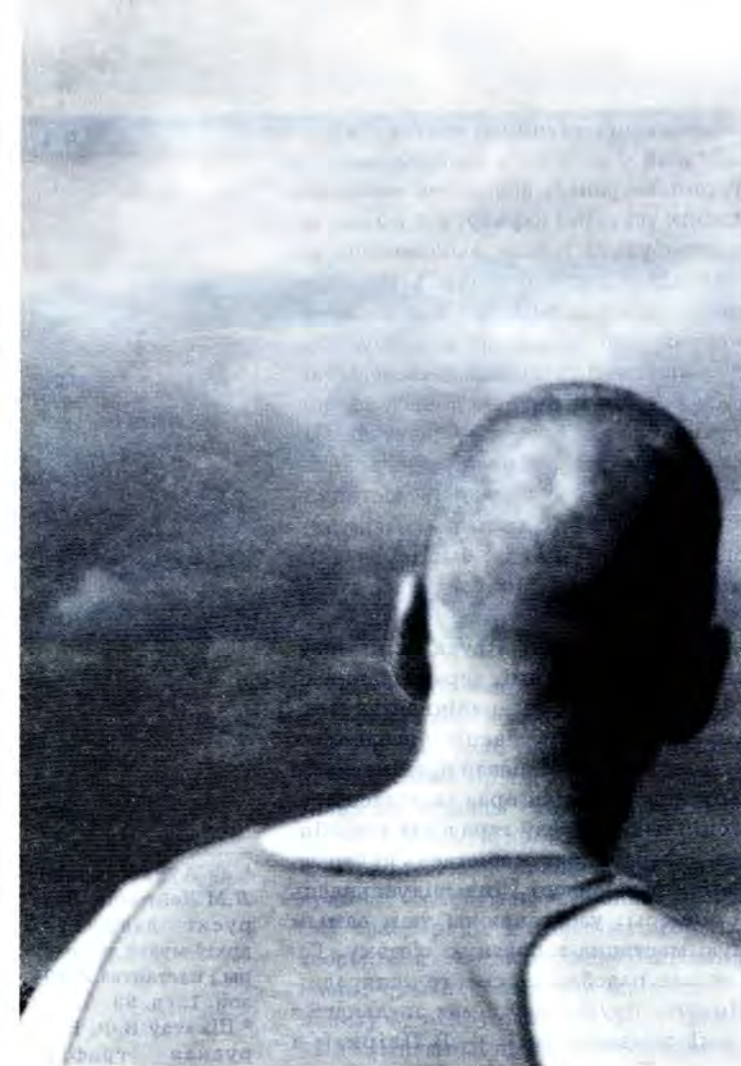
Пашырэнне традыцыйнага дыяпазону выразных сродкаў вадзянога жывапісу стала ў творчасці Л.Лейтмана той сілай, якая дазволіла падняць беларускую акварэль на якасна новы ўзровень. Праз спецыфічны акварэльны прыём ён прыйшоў да сапраўды глыбокага разумення выяўленча-вобразных мажлівасцяў вадзянога жывапісу. Дыяпазон выразных сродкаў яго работ уключаў усе тэхнічныя прыёмы пісьма, якімі карысталіся яго сучаснікі, калегі-акварэлісты (М.Тарасікаў, Я.Красоўскі, А.Волкаў, Н.Галоўчанка і інш.) Ён настолькі прасякнуўся разуменнем самакаштоўнасці вадзяных эфектаў, што падышоў непасрэдна да рысы (а ў чымсьці і перакрочыў яе), за якой пачынаецца імправізацыйнае тварэнне вобраза спецыфічнымі якасцямі матэрыялаў вадзянога жывапісу.

У творчасці Л.Лейтмана выразна адбілася эвалюцыя ідэйна-эстэтычных змен, якія адбываліся ў беларускім мастацтве 1930-ых — 1960-ых гадоў. Найвялікшай заслугай Л.Лейтмана з'явілася тое, што ён выступіў у ролі рэфарматара традыцыйнай акварэлі (падобна У.Тэрнеру у англійскай акварэлі XIX ст.) на пачатку якасна новага, сучаснага этапу развіцця нацыянальнага мастацтва.

Багна. Акварэль, 1970. 18x30.

Яблыня квітнее. Акварэль, 1964. 23,5x33.

[1] Аўтабіяграфія Л.М.Лейтмана. Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва. Ф. 91, воп. 1, сп. 93.
[2] Шматаў В.Ф. Беларуская графіка. 1917–1941. Мн., 1975. С. 103.
[3] Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 4. Мн., 1990. С. 249.
[4] Там сама. Т. 5. Мн., 1992. С. 162.
[5] БДАМЛІМ. Ф. 122, воп. 1, сп. 457.
[6] Там сама.
[7] БДАМЛІМ. Ф. 122, воп. 1, сп. 10, арк. 2; Нацыянальны мастацкі музей Беларусі. БГ-77.
[8] Каталог выстаўкі пейзажа беларускіх мастакоў (аўтар уступнага артыкула П.Герасімовіч.) Мн., 1951. С. 3.
[9] Вышэй сцяг бальшавіцкай партыйнасці ў выяўленчым мастацтве // ЛіМ. 1949. 12 сакавіка.
[10] На ўзровень патрабаванняў часу. Рэспубліканскі сход мастакоў // ЛіМ. 1961. 3 сакавіка.
[11] БДАМЛІМ. Ф. 91, воп. 1, сп. 56, арк. 1.
[12] Усе творы — уласнасць Нацыянальнага мастацкага музея Беларусі.






Партрэт зоркі на ўзлёце

Інтэрв'ю з Вольфгангам Тыльмансам

Яраслаў МАГУЦІН

Прыз Тэрнера — самая прэстыжная брытанская ўзнагарода за дасягненні ў галіне выяўленчых мастацтваў (а гэта, між іншым, 20 тысяч фунтаў стэрлінгаў) — быў прысуджаны ў 2000 годзе маладому фатографу Вольфгангу Тыльмансу (Wolfgang Tillmans). 32-гадовы нямецкі фатограф атрымаў гэтую ўзнагароду за серыю работ «Горад выпадковых імгненняў», якая ўяўляе сабою інсталяцыю з 57 фатаграфій рознага памеру, выкананых на фотапапалатне і на якіх адлюстравана штодзённае жыццё Лондана і яго насельнікаў.

Упершыню за ўсю гісторыю існавання гэтай узнагароды (з 1984 г.) прыз дастаўся фатографу, больш таго — фатографу замежнага паходжання. Справа ў тым, што першапачатковая мэта гэтай прэстыжнай прэміі — спрыянне развіццю сучаснага брытанскага жывапісу. Таму працэс узнагароджання, які адбываўся ў знакамітай Лонданскай галерэі «Тэйт», не абышоўся без казусаў. Цырымонію ўручэння ўзнагароды пікетавалі дэманстранты ў клоунскіх касцюмах, якія пратэставалі супраць прызнання інсталяцыі і відэа відамі мастацтва. Такім чынам дэманстранты далі зразумець, што прысуджэнне Прыза Тэрнера, на іх думку, ператварылася ў «цырк». Сцвярджэнне журы, што работы Тыльманса — гэта мастацтва, якое балансуе паміж фатаграфіяй і жывапісам, яны палічылі абсурдным.

Вольфганг Тыльманс нарадзіўся ў 1968 годзе ў заходнегерманскім горадзе Рэмшайд, недалёка ад Дзюсельдорфа. У 1983 годзе ўпершыню паехаў у любімую з дзяцінства Англію, каб вывучаць там англійскую мову. Першы поспех да Тыльманса прыйшоў у 1987 годзе ў Гамбургу, дзе ён супрацоўнічаў з мясцовымі маладзёжнымі часопісамі. У 1990 годзе Тыльманс зноў прыязджае ў Англію, каб вучыцца ў коледжы мастацтва і дызайну ў прыморскім гарадку Борнемус. Пасля заканчэння вучобы ў коледжы жыў у Лондане і працаваў у модным часопісе «i-D». З 1994 года жыве і працуе ў Нью-Йорку. На сваім асабістым рахунку мае больш за 20 персанальных выставаў у прэстыжных музеях і галерэях Еўропы і Амерыкі. Адначасова друкуецца як у папулярных маладзёжных часопісах кшталту «The Face» і «Interview», так і ў рэспектабельных выданнях, сярод якіх знакаміты «Stern». У 1998 годзе самае буйное арт-выдавецтва «Taschen», якое спецыялізуецца пераважна на выданні фатаграфічнай «класікі», выдала альбом Вольфганга Тыльманса «Burg», што сапраўды можна расцэньваць як сведчанне ранняга прызнання маладога таленту, які можа зрабіцца ў хуткім часе адной з культавых фігур у сучаснай фатаграфіі.

Падаём з невялікімі скаротамі інтэрв'ю, якое Вольфганг Тыльманс даў Яраславу Магуціну, не менш вядомаму расійскаму паэту, пісьменніку і фотамадэлі, які жыве і працуе цяпер у ЗША. Кніга Яраслава Магуціна «30 інтэрв'ю» выйшла ў 2001 г. у санкт-пецярбургскім выдавецтве «Лимбус Пресс».

У.ПАРФЯНОК.

Кожнага разу, калі я сустракаю свайго сябра, немца Вольфганга Тыльманса, на стандартнае амерыканскае пытанне «Як справы?» ён адказвае: «Вельмі шмат працы. Працую ўвесь час...» Нават на гэтае інтэрв'ю Вольфганг з цяжкасцю выкраіў пару гадзін паміж выставамі ў Еўропе і Лос-Анжэлесе.

— *Як ты стаў фатографам?*

— Нават сам гэтага не заўважыў, гэта адбылося неяк само сабой... У мяне ніколі не было такой мары. Магчыма, мая цікавасць да музыкі, поп-культуры і часопісаў і зрабілі мяне фатографам. Бацькі хацелі, каб я займаўся чымсьці сур'ёзным. Яны спадзяваліся, што я буду банкірам, але я абраў менш «сур'ёзную» і менш грашовую прафесію. Але зараз яны вельмі падтрымліваюць мяне і цэняць мае работы.

— *Як і чаму ты апынуўся ў Нью-Йорку?*

— Да гэтага часу я жыў чатыры гады ў Англіі, дзе вучыўся ў мастацкім коледжы. Я заўсёды любіў Англію, з самага дзяцінства, — англійскую музыку, моду, поп-культуру. У Англіі я працаваў у часопісе «i-D» і Нью-Йорк мне здаваўся адзіным цікавым месцам пасля Лондана...

— *Чаму не Парыж?*

— Не, Парыж — гэта зусім не тое. Нью-Йорк унікальны тым, што тут сотні нацый жывуць у адным месцы, тут можна сустрэць, напэўна, максімальную колькасць самых цікавых людзей з усяго свету. Паколькі я жыву ў свеце мастацтва, тут мяне больш за ўсё прыцягвае якасць культурнай дыскусіі і высокі ўзровень інфармацыйнага абмену. Аднак я вельмі люблю Еўропу і езджу туды кожныя два месяцы.

— *Ты адчуваеш сябе немцам або нацыянальнасць не важная для цябе?*

— У сваіх работах я ніколі не падкрэсліваў сваю нацыянальнасць. Па стылю і эстэтыцы іх наўрад ці можна назваць нямецкай фатаграфіяй. Калі я жыў у Лондане, то адчуваў сябе часткай англійскай культуры, часткай Лондана. Калі я пераехаў у Нью-Йорк, шмат хто асацыяваў мяне і

На стар. 42

Канкорд L444-9. 1997.

Канкорд. 1996.

Кэйт каля фікуса. 1996.

Гамера. 1997.

з Германіяй, і з Англіяй дзякуючы майму акцэнту. Калі я жыў у Германіі, мне хацелася быць па-за межамі нямецкай культуры. Англія, Амерыка, Францыя здаваліся мне больш цікавымі, больш сучаснымі. Але, апынуўшыся па-за Германіяй, я пачаў адчуваць сябе немцам — па мысленню, па светаўспрыманню. Нямецкая культура, як і сама Германія, вельмі кантрастная: або вельмі добра, або зусім дрэнна. І менавіта гэтыя кантрасты мяне цікавяць.

— Як узнікла ідэя выдання твайго альбома?

— Я даўно думаў пра гэта, і Бенедыкт Ташэн заўсёды здаваўся мне ідэальным выдаўцом.

— Даруй, не ведаў, што Ташэн — гэта рэальны, жывы персанаж... Колькі яму гадоў?

— Усяго толькі 34. Яго можна назваць у поўным сэнсе вундэркіндам. Калі ён распачаў свой бізнес, ён быў зусім маладым чалавекам. Сёння «Ташэн» — найбуйнейшае ў свеце мастацкае выдавецтва, найбуйнейшае не па колькасці выдадзеных альбомаў, а па іх накладах.

— Мне здаецца, што сакрэт папулярнасці ташэнаўскай прадукцыі — у яе дэмакратычнасці і адноснай таннасці, у простым афармленні, якое адрозніваецца ад сур'ёзных акадэмічных выданняў па мастацтву, дзе тэкст займае больш месца, чым самі творы мастацтва. Гэта нешта сярэдняе паміж часопісам і наборам постэраў, якія можна выдраць з кнігі і павесіць на сценку...

— Абсалютна згодны. Альбомы, выдадзеныя ў выдавецтве «Ташэн», купляюць людзі, якія звычайна не купляюць кніг увогуле! У мяне была іншая ідэя — выдаць кнігу ў маленькім, але прэстыжным выдавецтве, якое выпускае шыкоўныя фотаальбомы ў цвёрдым пераплёце з супервокладкай, долараў гэтак за 60 кожны. Але я вырашыў зрабіць больш дэмакратычнае выданне. І на сённяшні дзень ужо прададзена больш за 20 тысяч экземпляраў майго альбома «Burg». У параўнанні з накладамі часопісаў, дзе я друкуюся, гэта невялікая лічба, але гэта цалкам іншы рынак, іншая аўдыторыя! Звычайна наклад дэбютных альбомаў не перавышае і трох тысяч.

— Як табе ўдалося пераканаць вундэркінда Ташэна выдаць твой альбом?

— Рэдактар выдавецтва Рэмшнайдэр быў адным з тых, хто калекцыянаваў мае работы, пачынаючы з першай маёй выставы. Калі мы сустрэліся з ім, ён і прапанаваў мне ідэю гэтага выдання. У 1993 годзе я пачаў рабіць макет альбома на каляровым ксераксе, і ў снежні таго ж года мы наважыліся паказаць яго сп. Ташэну. Вядома, ён зусім не быў упэўнены, што альбом будзе карыстацца такім поспехам, аднак ён дастаткова малады, каб зразумець і ацаніць эстэтыку і стылістыку маіх работ. У гэтым альбоме прадстаўлены работы за апошнія шэсць гадоў маёй творчай працы. Некаторыя фотаздымкі раней друкаваліся ў часопісах, а іншыя былі апублікаваныя ўпершыню.

— Раскажы, калі ласка, пра сваю работу ў «i-D».

— Гэты часопіс чытаюць людзі, якія цікавяцца сучаснай поп-культурай і тым, што можа адбыцца заўтра. Для мяне гэта была добрая школа, таму што я быў толькі пачынаючым фатографам, студэнтам. Работа ў «i-D» дапамагла мне пазнаёміцца з жыццём Лондана. Працуючы ў «i-D», я адчуваў сябе часцінкай адной вялікай сям'і, дзе асабістыя суадносіны былі не менш важнымі, чым працоўныя. Пасля пераезду ў Нью-Йорк я ўжо не мог падтрымліваць шчыльныя кантакты з сябрамі з «i-D» і часта адчуваў настальгію. Неўзабаве я пачаў супрацоўнічаць з «Interview», і цяпер гэты часопіс зрабіўся маім новым домам.

— На маю думку, «Interview» апошнім часам страціла шмат арыгінальных уорхалаўскіх ідэй. Сёння, калі туды прыйшлі новыя людзі, змяніўся не толькі фармат часопіса, а і ягоны «твар». Ужо цяжка знайсці ягонае адрозненне ад дзесяткаў іншых маладзёжных часопісаў, стыль якіх, між іншым, быў скапіяваны з таго ж «Interview».

— Я не згодны з табою. Гэта нашае пакаленне запомніла «Interview» вялікага фармату. Першапачатковы фармат часопіса быў прыблізна такі, які ён цяпер. Уорхал задумваў «Interview» як часопіс пра знакамітасцяў, пра іх «прыгожае жыццё», як часопіс, разлічаны на апантанасць амерыканцаў славай і прыгажосцю. І ён прысвечаны менавіта гэтаму па сённяшні дзень.

— Няўжо ты таксама апанаваны амерыканскімі комплексамі? Узяць, да прыкладу, вокладку ліпеньскага нумара «Interview» з тваімі фатаграфіямі. Каго можа прывабіць свінападобны Сільвестр Сталоне ў расшпіленых джынсах?

— Вядома, мяне зусім не цікавіць Сталоне. Мае ўяўленні аб прыгажосці, сексуальнасці, стылі істотна адрозніваюцца ад амерыканскіх стандартаў. Але мне цікава працаваць для амерыканскіх часопісаў, таму што я магу прыўнесці ў іх сваё бачанне Амерыкі, свой погляд на амерыканскіх зорак і простых амерыканцаў. Для мяне гэта новы эксперымент, таму што раней я фатаграфаваў пераважна людзей свайго ўзросту, свайго стылю жыцця, свайго асяродка...

— Як ты адчуваеш сябе сярод знакамітасцяў, з якімі ты знаёмы?

— Мяне ведаюць у Соха, у галерэях, у свеце арт-бізнесу, і я знаёмы практычна з усімі арт-зоркамі 80-ых гадоў: Барбарай Кругер*, Сіндзі Шэрман**, Джэфам Кунсам... Безумоўна, вядомасць арт-зорак немагчыма параўнаць з вядомасцю рок-, поп- або кіназорак. Нават Джэфу Кунсу далёка да Мадонны або Майкла Джэксана.

— Гэта тая планка, на якую ты нацэльваешся?

— Не! Пакуль што не! Я думаю, што такая папулярнасць проста недасяжная для мастака, фатографа. Але мяне прываблівае магчымасць працаваць разам з такімі зоркамі. Уся амерыканская культура ўладкавана такім чынам, каб чалавека падштурхоўвала адзінае жаданне — зрабіцца багатым і знакамітым. Але мяне гэта вабіць менш за ўсё...

— Чаму? Не думаю, што той жа Кунс вельмі пераживае з прычыны свайго багацця або вядомасці.

— Я — чалавек іншага складу. Разумееш, мне часта даводзілася назіраць, як кар'ера ламала людзей, як яны мяняліся ў горшы бок, рабіліся нецікавымі, банальнымі, а часам проста агіднымі. Мяне зусім не вабіць перспектыва зрабіцца адным з такіх. Мне больш цікава быць убаку ад гэтага, быць разам з маім мастацтвам і блізкімі сябрамі. Магчыма, гэта гучыць неразумна, але трэба вырашыць для сябе, чаму ты займаешся мастацтвам. Я вырашыў, што займаюся гэтым не дзеля грошай, не дзеля мішурнага бляску і выгадаў мастацкай кар'еры. На самай справе, ніякага бляску няма. Гэта ў 80-ыя гады былі папулярныя вялізныя банкеты пасля адкрыцця кожнай выставы, спісы запрошаных з сотнямі імёнаў, рэкі шампанскага... У сённяшнім жыцці мастака нічога падобнага няма!

— Ты зведваеш настальгію па рэках шампанскага?!

— Зусім не. Наадварот, я шчаслівы, што мне не трэба рабіць усяго таго, што рабілі мае папярэднікі. Цяпер іншыя часы. З іншымі законамі і рэаліямі. З іншым мастацтвам і іншымі мастакамі. Калі я прыехаў у Нью-Йорк, я быў гэткім party-boy'ем, лётаў па розных прэзентацыях, вернісажах, тусоўках. Мяне знаёмілі з рознымі людзьмі, сярод якіх былі і знакамітасці. Потым я зразумеў, што нью-йоркская тусоўка нічым не адрозніваецца ад лонданскай або якой іншай — парыжскай, маскоўскай... Гэта адны і тыя ж твары, адны і тыя ж людзі, сэнс жыцця якіх — у бязадзейным бавленні часу. Цяпер я практычна не з'яўляюся «ў свеце».

— Хто твае куміры?

— Мне цяжка казаць пра куміраў, таму што цяпер іх у мяне проста няма. У юнацтве гэта былі «Culture Club», Бой Джордж, Марк Элманд, «New Order». Іх імідж і музыка зрабілі моцны ўплыў на мяне. Я заўсёды любіў мастакоў — Джэні Хольцэр, Барбару Кругер, Эндзі Уорхала і ўвогуле поп-арт. Сярод фатографаў мне падабаўся і падабаецца па сённяшні дзень Нік Найт, які таксама працаваў у часопісе «i-D» 10 гадоў раней за мяне.

*— Што ты скажаш наконт іншых аўтарытэтаў: Роберта Мэплторпа***, Бруса Вебера, Рычарда Аведона****, Херба Рытца*****?*

— Нічога не магу сказаць... Іх работы не гавораць мне абсалютна нічога, не кранаюць мяне, не хвалююць. Гэта проста не мой свет — усе гэтыя «ідэальныя мадэлі» Вебера... Зразумела, я прызнаю талент Мэплторпа, паважаю Аведона, аднак фатаграфіі Рытца не люблю. Мне здаецца, што фатаграфіі ў часопісе «Time» і нават у любой газеце цікавейшыя. Яны нясуць пэўную інфармацыю, у іх ёсць рэальнае жыццё, рэальны час, рэальныя людзі, рэальны свет, які не абмежаваны толькі прыгожымі хлопчыкамі і дзяўчынкамі.

— Большасць тваіх сюжэтаў істотна адрозніваецца ад пастановачных, студыйных фатаграфій шматлікіх модных фатографаў. Яны здаюцца запазычанымі з рэальнага жыцця. Твае персанажы часам выглядаюць настолькі натуральнымі і разняволенымі, што ў гледача складаецца думка, што ты падглядваеш за людзьмі, здымаеш іх знянацку. Як ты знаходзіш свае мадэлі?

— Як правіла, гэта мае сябры, знаёмыя. Але яны не мусяць паказваць сябе маімі сябрамі ў момант здымкі: я ж не здымаю іх як маіх сяброў! Яны быццам з'яўляюцца ўвасабленнем маіх і іхных ідэй і вобразаў. Так што яны сапраўды мадэлююць розныя сітуацыі для мяне. Мадэлі з'яўляюцца не толькі акцёрамі, але і саўдзельнікамі кожнага з маіх праектаў.

— Ты кіруеш імі падчас здымкаў?

— Так, але самае галоўнае для мяне — стварыць падчас здымкаў адмысловую атмасферу, каб яны мелі магчымасць ажыццявіць свае ўласныя ідэі і жаданні. Верагодна, гэта гучыць даволі абстрактна, але мне важна, каб людзі перад камерай маглі пазбавіцца сваіх звычак і адначасова займацца чымсьці для іх звычайным, натуральным. Мае мадэлі супрацоўнічаюць са мною, непасрэдна ўдзельнічаюць у працэсе здымак. Яны павінны



Ракавіны. 1995.



сядзіць на чалавеку, як тканіна, з якой яна зроблена, паўтарае формы чалавечага цела. Гэта мяне прываблівае і ўзрушвае. Аднак сексуальнасць, у рэшце рэшт, абумоўлена сутнасцю самога чалавека, а не стракатасцю ягонай вопраткі.

— Сексуальнасць, якая прысутнічае ў тваіх работах, вельмі своеасаблівая, з адценнем нейкай пяшчоты. Гэта спроба пазбегчы розніцы паміж поламі?

— Насамрэч, мае фатаграфіі не столькі пра розніцу паміж поламі, колькі пра падабенства... Мне аднолькава цікавыя і мужчыны, і жанчыны. Мужчынскія мадэлі ў мяне асацыююцца з сіламі прыроды, у той час як жаночыя — з унутраным светам чалавека... Фатаграфія дае фатографу магчымасць рэалізаваць пэўныя жаданні і фантазіі. У працэсе падбору мадэлі, безумоўна, ёсць элемент жадання авалодаць кімсьці. Гэта пэўная сублімацыя: ты не можаш фізічна валодаць аб'ектам жадання, але ты можаш наблізіцца да яго, сфатаграфаваць, мець яго фатаграфічную копію... Нават калі ўспрымаць фотакамеру як фалічны сімвал, мяне зусім не натхняе такая сітуацыя, калі я знаходжуся з гэтым самым сімвалам перад мадэллю. Фатаграфія для мяне — нешта большае, чым проста рэалізацыя сексуальных фантазій...

Верагодна, адной з прычынаў майго поспеху з'яўляецца тое, што мяне сапраўды не прываблівае тыя рэчы, пра якія ўсе столькі гавораць: грошы, кар'ера, слава, «прыгожае жыццё», эксплуатацыя фатаграфіі з сексуальнымі мэтамі... Я думаю, што людзям падабаецца мае работы менавіта таму, што ў іх ёсць нейкая іншая рэальнасць, якую немагчыма знайсці ў работах амерыканскіх фатографаў. Мне заўсёды здавалася, што рэальнасць настолькі дзіўная, што не варта нічога наўмысна выдумляць...

Паўла за друкарскай машынкай. 1994.

Мышаня. 1997.

жадаць, каб я зрабіў іх фатаграфію, і давяраць мне як фатографу. Нават не зважаючы на прапісную ісціну, што камера заўсёды хлусіць, мы спрабуем зрабіць нашыя фатаграфіі максімальна праўдападобнымі. Магчыма, гэта банальнасць, але я павінен разумець, любіць і паважаць усіх людзей, якіх я фатаграфую. Нават калі я падштурхоўваю іх да даволі правакацыйных сітуацый, дзе яны робяцца цалкам адкрытымі і безабароннымі, я раблю гэта толькі з іхняй папярэдняй згоды і з пэўнай доляй любові да іх. Сапраўды, я вельмі люблю людзей і фатаграфую іх як недатыкальных.

— Важным элементам у тваіх работах з'яўляецца вопратка. І, наколькі мне вядома, ты рабіў рэкламу для швейцарскай фірмы рабочай вопраткі. Твае мадэлі апранутыя, як правіла, ва уніформу, грубыя армейскія чаравікі. Вопратка з'яўляецца для цябе сексуальным фецішам?

— Сапраўды, многія мае работы прысвечаны той прыгажосці, якую нам надае вопратка. Безумоўна, вопратка заўсёды другасная ў абліччы чалавека. У маім уяўленні ўсе людзі голыя. Але мне падабаецца выгляд вопраткі, тое, як яна



---

* Інтэрв'ю з Барбарай Кругер гл.: Мастацтва. 2001. № 4. С. 45–48. — Рэд.
** Пра творчасць Сіндзі Шэрман гл.: Мастацтва. 1994. № 6. С. 24. — Рэд.
*** Пра творчасць Роберта Мэплторпа гл.: Мастацтва. 1992. № 11. С. 41; Мастацтва. 1997. № 12. С. 28. — Рэд.
**** Пра творчасць Рычарда Аведона гл.: Мастацтва. 1991. № 12. С. 62. — Рэд.
***** Пра творчасць Херба Рытца гл.: Мастацтва. 1997. № 12. С.29. — Рэд.

Убіраючы сілу таемных крыніц

Пасляслоўе да выстаўкі «Уздоўж Бесядзі» ў Нацыянальным музеі гісторыі і культуры Беларусі

Галіна БАГДАНАВА

Што ў нас ад продкаў нашых, акрамя крыві, якая б'ецца ў тым самым рытме; акрамя чырвонай ніткі жыцця, працягнутай скрозь тысячагоддзі? Што ў нас ад старажытнага плёскату культуры, якую мы сцішана сочым, быццам паслухмяныя гледачы? Дзе і ў чым шукаць гэтую сувязь?

Галіна НЯЧАЕВА, дырэктар Веткаўскага музея народнай творчасці.

Культура — што тая рака. Магутная плынь пачынаецца з ручаінкі. Чым больш у ракі ручаінак, рачулак-прытокаў, чысцейшыя, жывейшыя яны — тым шырэй, глыбей пракладае свой шлях рака, тым больш вады сваёй нясе ў мора. На парозе новага тысячагоддзя даследчыкі самых розных галін культуры ва ўнісон з сацыёлагамі заўважылі: правінцыя практычна ва ўсіх еўрапейскіх краінах, у тым ліку і ў нас, у Беларусі, перастае быць правінцыйнай. Цікавыя мастацкія творы, яркія асобы, арыгінальныя праекты і выстаўкі ёсць і ў так званай глыбінцы... Ды што там, адна з нашых, беларускіх даследчыц прыйшла да высновы, што нават правінцыйныя інтэрнэтаўскія сайты значна цікавейшыя за сталічныя. Прынамсі, да іх звяртаюцца значна часцей, чым да сталічных. Тыя, хто рупіцца пра зберажэнне, развіццё, прапаганду культуры на раёне, часта працуюць больш апантана, з большай самааддачай і з большай адказнасцю, чым іх сталічныя калегі. І то тут, то там адкрываюцца ім новыя крыніцы. Адкрываючы, паказваючы іх потым свету, правінцыя дае новае жыццё, жывіць, робіць больш яркай, самабытнай і агульную культурную плынь.

Супрацоўнікі Веткаўскага музея народнай творчасці (заўважу, музея, які знаходзіцца ў вельмі небяспечнай пасля Чарнобыльскай аварыі зоне) не раз здзіўлялі ўсіх незвычайнымі этнаграфічнымі знаходкамі, якія, трапіўшы ў экспазіцыі самых розных выставак і музейныя калекцыі, цешылі наш мастацкі густ дасканаласцю формы, прыгожымі архаічнымі ўзорамі. Практычна ўсе вырабы народных майстроў — не толькі творы мастацтва: яны, як правіла, хаваюць у сабе глыбінны, таемны, часта магічны сэнс, разгадаць які сёння няпроста. Сэнс гэты закладаецца, кадзіруецца ў дэкаратыўнай аздобе, у знаках і сімвалах, з якіх складаецца арнамент. Прытым чым больш старажытны, архаічны ўзор, тым часцей знакі, з якіх ён складаецца, нагадваюць поўныя таемнагасэнсу першаэлементы, схемы-архетыпы, тыя самыя, што яшчэ ў дагістарычныя часы пачалі з'яўляцца, увасабляцца, вобразна пераасэнсоўвацца практычна па ўсім свеце. Сёння іх значэнне навукоўцы спасцігаюць, разгадваюць, супастаўляючы першабытную культуры з традыцыйнай, народнай. Гэта, у сваю чаргу, дае ключ да разгадкі не толькі кодаў дэкаратыўнай арнаментальнай аздобы, але і многіх традыцый, абрадаў, святаў, цэлых культурных з'яў, дазваляе рабіць структурны аналіз мастацкіх вобразаў, считваць закладзеную ў той ці іншы традыцыйны выраб інфармацыю.

Разгадка, прачытанне арнаментаў на ручніках, як паказала дырэктар Веткаўскага музея народнай творчасці, адна з самых апантаных на сёння беларускіх мастацтвазнаўцаў-этнографаў Галіна Нячаева, як бы здымае пячатку маўчання з вуснаў безыменных майстрых. Мы пачынаем чуць галасы, адчуваць, бачыць рытмы даўніх часоў. Праз закладзены ў асобныя элементы і іх спалучэнні стагоддзі, тысячагоддзі таму назад сэнс мы набліжаемся да карэнных пластоў культуры. А чым мацней у дрэва карані, тым глыбей зда-



Фотаздымак, які зроблены падчас экспедыцыі «Уздоўж Бесядзі».









Фотаздымкі, якія зроблены падчас экспедыцыі «Уздоўж Бесядзі».

бывае яно жыватворную вільгаць, тым з большаю сілай, з большаю пэўнасцю цягнецца яно ўверх, у будучыню.

У Веткаўскім музеі народнай творчасці мяне ў свой час уразіла не толькі багатая экспазіцыя, што магла б скласці гонар не толькі маленькаму палескаму гарадку, але і еўрапейскай сталіцы, і не толькі арыгінальная, эмацыянальная, сплеценая з навуковых гіпотэз, найцікавейшых фактаў і здагадак экскурсія. Больш за ўсё мяне зацікавілі унікальныя картатэкі, дзе сістэматызуюцца расшыфраваныя ці яшчэ не зусім расшыфраваныя элементы арнаментальных кампазіцый, што сустракаюцца на тканых вырабах. Прычым супрацоўнікі музея, выязджаючы ў экспедыцыі, фіксуюць усе магчымыя іх назвы і тлумачэнні. Такой картатэкі, прынамсі, да апошняга часу ў сталіцы, здаецца, не было. Але ж, як і ўсе сапраўдныя даследчыкі, веткаўчане прагнуць асэнсоўваць сабраны матэрыял і на мікра- і на макраўзроўнях. Цэласныя экспедыцыйныя зрэзы культуры асобных рэгіёнаў даюць ім магчымасць назіраць асобныя культурныя з'явы ва ўзаемасувязі, выказваць гіпотэзы пра перспектывы развіцця тых ці іншых традыцый, пра тое, наколькі залежаць яны ад навакольнага прыроднага асяроддзя, што для народнай культуры бывае вызначальным. 5–22 жніўня 1998 года супрацоўнікі Веткаўскага музея здзейснілі экспедыцыю ад вытокаў да вусця Бесядзі. І толькі праз тры гады, грунтоўна асэнсаваўшы сабраны матэрыял, яны падрыхтавалі выстаўку, якая экспанавалася ў маі 2001 года ў Нацыянальным музеі гісторыі і культуры Беларусі. Незадоўга да таго ў той самай зале праходзіла выстаўка, прысвечаная дахрысціянскай, язычніцкай культуры на тэрыторыі Беларусі. На ёй было шмат археалагічных знаходак. І, угледаючыся ў арнаменты, занатаваныя на разбітых падчас магічных дзеянняў і адрэстаўраваных гліняных пасудзінах, можна было заўважыць, што найбольш часта на іх сустракаюцца знакі вады, дажджу, сонца і агню. З таго часу прайшлі тысячагоддзі. І вось — веткаўская экспазіцыя, што складалася з сучасных рэчаў. І зноў асвечаныя хрысціянскімі сімваламі і знакамі ўсё тыя ж вада і агонь. Лодка, у якой падарожнічалі. Свяча, якая набывае таемнасць хрысціянскага абраза. Дахрысціянскі, магічны сэнс, закладзены ў арнаменты на ручніках-набожніках, надае ім асаблівае, глыбіннае гучанне... З дагістарычных часоў грэчаскі крыж, які ў раннім хрысціянстве зрабіўся сімвалам Хрыста, сімвалізаваў бога сонца, бога дажджу і элементы, з якіх створаны свет: паветра, зямлю, агонь і ваду[1].

Гэтыя першаэлементы не толькі самыя стабільныя (іх знакамі можна апісаць многія з'явы і на макра- і на мікраўзроўнях), але ж і самыя дынамічныя. У многіх арнаментальных кампазіцыях якраз і акцэнтуецца іх рухомасць, зменлівасць. Не кажучы ўжо пра нябачнае, але заўжды адчувальнае для нас паветра, нават, здавалася б, зусім непарушная стыхія зямлі пастаянна змяняецца. Прытым не толькі яе верхні пласт — глеба, але і самыя стабільныя паводле ўнутранай структуры крышталічныя пароды. І ўсё ж сімваламі зменлівасці застаюцца для нас вада і агонь. Хрысціянства вуснамі Эклезіяста пацвердзіла: «Нельга двойчы ўвайсці ў адну і тую ж раку». Са школы кожны з нас дакладна ведае, як адбываецца кругазварот вады ў прыродзе. Але ж ёсць і кругазварот агню (пра гэта мы пагаворым крыху пазней).

Можа быць, менавіта з-за сваёй ясна выяўленай стабільнай зменлівасці (ці зменлівай стабільнасці) агонь, яшчэ ў дагістарычную эпоху абазначаны трохкутнікам вяршыняю ўверх, і вада — трохкутнік вяршыняю ўніз[2] — застаюцца ці не галоўнымі ў арнаментальных знакавых і сімвалічных сістэмах практычна ўсіх народаў свету.

Менавіта ваду і агонь з даўніх часоў выкарыстоўвалі для абрадаў ачышчэння розныя народы Еўропы, Азіі, Паўночнай і Паўднёвай Амерыкі[3]. У беларускім Купаллі з дахрысціянскіх часоў іх ачышчальная функцыя застаецца вызначальнаю. Сёння практычна ў кожнай беларускай хаце як абярог ад злой сілы захоўваюць асвечаны агонь (грамнічную свячу) і асвечаную ваду, прынесеную з храма на Хрышчэнне.

Вобразы вады і агню былі акцэнтаваныя, выявілі сябе і ў экспазіцыі, якую падрыхтаваў Веткаўскі музей народнай творчасці.

Кругазварот вады

Пра яго не столькі ў прыродазнаўчым, колькі ў духоўным, культуралагічным сэнсе расказала выдатная даследчыца, адна з арганізатараў і ўдзельніц экспедыцыі Галіна Нячаева:

— Знаходжанне непасрэдна ў культуры дае пачуццё любові і свабоды. Найбольш востра мы адчуваем гэта ў вобразе вады, асабліва той, што цячэ. З усіх рэк бліжэй нам тая, з якой звязаны асабістыя перажыванні, памяць.

Раку памяці, раку часу мы вырашылі адкрыць у нашай Бесядзі, якую тысячы людзей любяць як суседку роднай вёскі або хоць бы дзеля рыбалкі.

Ідэя прайсці яе ўсю — ад вытоку да вусця — была фантастычная. Таму што не вясёлае падарожжа вабіла нас. Вобраз вады нашых продкаў мы меліся адчуць у стане курганоў і старажытных селішчаў, раскіданых уздоўж пакручастага струменя на сотні і сотні кіламетраў; у старых свяшчэнных назвах гор і крыніц.

Вобраз вады — у абрадах выклікання дажджу, якія яшчэ, як высветлілася, памятаюць старыя людзі ў вёсках: «Барану цягалі ўдовы па рацэ»; «Дождж у маіх руках», — казала мая бабка, Ульяна Іванаўна.

...У формах даўбёных чаўноў, розных у вярхоўі і ў нізе ракі.

...У рэцэптах страваў з рыбы і ў саміх, напалову казачных, вобразах рыб.

...У каляндарных гадавых абрадах — калі на Дабравешчанне пускалі па вадзе палаючую салому ды ішлі за ёю; і ў тым — што спявалі, калі на Тройцу кідалі вянкі.

Колькі пакаленняў паўтарала жэст і запаветныя словы варажбы?

...У істотах нябачных, «нявідзімых багатыроў» і «дабрахожых», якіх яшчэ нядаўна бачылі па дарогах і якія былі — яшчэ да хрышчэння Русі.

...У адносінах да змеяў, жаб — у памяці пра іх чарадзейную прыроду і сувязі з вадою, сувязі ўзростам у некалькі тысячагоддзяў.

...У тэкстах магічных вясновых песняў абраду «Стралы», дзе захавалася памяць пра прынясенне ў ахвяру і слязах родных, здольных кіраваць касмічнымі стыхіямі, найперш — вадою:

Дзе маці плача — там рака цячэ,
Дзе сястрычанька — там крынічанька,
Дзе дзеткі плачуць — ручайкі цякуць...

...У дзесятках свяшчэнных крыніц, у кульце іх, вядомым ад пачатку чалавецтва.

Мы меліся знайсці іх — таямнічыя, схаваныя ў лесе, каля паганскіх яшчэ каменёў, старых дубоў або ў карэнні вольхаў. Старыя крыжы каля крыніц ахінутыя былі ручнікамі са старадаўнімі магічнымі знакамі, у цёмнай вадзе бруілі белыя ключы і зіхацелі манеты. Некаторыя крыніцы яшчэ жывуць — каля іх моляцца, ім прыносяць дары: такі Сіні калодзеж, дзе падчас Спаса расцугляюць коней і накрываюць сталы, і яблыкі ззяюць на ручніках, і гараць свечкі, і крыніца слухае маленні жанчын. Іншыя мы знаходзілі ў глухой крапіве і спрабавалі ўзняць упалы чарадзейны камень. Кожная крыніца мела легенду свайго цудоўнага паходжання. Пра мядзведзя, які адкапаў ваду сваімі кіпцюрамі, ці пра царкву, што правалілася... Яны аднолькава свяшчэнныя ў гэтай памяці.

Выявілася, што нават крыжы на магілках праваслаўныя ставілі па-рознаму: у галавах або ў нагах.

Выявілася, што на гэтым старадаўнім шляху «з радзімічаў на крывічы» ручнікі мянялі свой выгляд паводле ландшафту. Чым болей балот і азёраў, тым бялейшыя ўзоры; чым вышэйшыя і чырванейшыя берагі, што парывае Бесядзь, — тым даўжэйшыя і чырванейшыя ручнікі! Ці не ёсць гэта памяць пра розныя славянскія роды, што сяліліся на Бесядзі і яе прытоках?

Звычаі і асаблівасці іх таксама мяняліся разам з рухам экспедыцыі. Ад смаленскага вытоку, які знайшлі мы ў жураўліным і камарыным краі, — праз Магілёўшчыну, Браншчыну, Гомельшчыну — берагі дзяліліся межамі, але вада была непарыўнаю. Гэтак жа непарыўна мяняліся прыкметы ў старажытных строях, комплексы знакаў на тканінах, віды карагодаў, прыхільнасць да таго ці іншага гадавога свята. Да ўсяго гэтага мы маглі толькі дакрануцца, таму што праходзілі іншым разам па некалькі вёсак за дзень.

Але галоўным было адзінства ў глыбіні душы нашай: з якою радасцю сотні людзей, якія размаўлялі з намі, перажывалі сваё адчуванне роднасці з ракой і колькі апавядалі яны нам!

З вадою быў звязаны нават спосаб пакрыцця дахаў — у выглядзе лускі (так і завецца «луска» са шчапы). З вадой нябеснай была звязаная белая лускападобная сярэдзіна ручніка і хвалісты ўзор разной дошкі ад грэбня даху.

Чырвоныя зігзагі на ручніках выяўлялі раку — гарызантальна; вертыкальныя ж — дождж жыццядайны, што падае з неба.

Вада была шляхам не толькі з роду да роду — па рацэ, але і шляхам да продкаў, іншым разам у незнаёмы свет, «дзе пеўні не пяюць», куды адпраўлялі ў замовах хваробы: «на быстрыя рэкі». Яна была дарогай да будучыні, куды сплывалі вянкі або салома ў часе варажбы, і прадвесціла лёс.

Дзесяткі кіламетраў ішлі мы па зоне выселеных вёсак. Дай Божа спакою і здароўя тым цудоўным старым, што яшчэ жывуць там — часам ў паўтара кіламетрах адзін ад аднаго, па краях вялікага кінутага сяла, падобнага на кінутае птушкамі гняздовішча!

Рака была змучаная летняй гніласнай паводкай, таму што на сотнях гектараў ніхто не касіў. Фермы па берагах спадзяваліся, што вада змые ўсё... Мы ўпершыню так востра адчулі, што прырода ў знямозе, утрымліваючы нас у экалагічнай калысцы, тканіна абярога рвецца — і пагроза вяртаецца да нас, неасцярожных. Да нас, якія забыліся пра галоўную ўласцівасць душы — надзяляць душою і адухаўляць прыроду, як яна калісьці адухавіла нас.

Што ж можна было «памацаць» вачыма на выставе?

Каля дзвюх соцень прадметаў, галоўным чынам — узорыстае ткацтва. Трынаццаць строяў жаночага традыцыйнага адзення. Шэсць з іх прывезены самой экспедыцыяй, але выстава ўвабрала ў сябе і ранейшыя матэрыялы — з бесядскіх вёсак Веткаўскага раёна. Можна ўбачыць тут рэканструкцыю народных абрадаў — «Стралы», «Свячы», «Вясны», «Выклікання дажджу», «Малення ля крыніцы», «Дабравешчання»... Знаходкі з радзіміцкіх курганоў па берагах Бесядзі і рэканструкцыю выгляду паганскай святыні каля вёскі Чамярня; сам пахавальны абрад нашых продкаў. Сотні фотаздымкаў... Карты, выкананыя з радна, абпаленых гліняных знакаў, вяровак. Расшыфроўку арнаментаў — на разьбяных ліштвах і ручніках.

Нарэшце, варта адзначыць, што, маючы безумоўную навуковую і пазнавальную каштоўнасць, выстава мусіла быць проста прыгожаю. У яе прасторы плыве старадаўні човен, уздоўж берага ідуць удовы з бараною, выклікаючы дождж, знакі дажджу можна накрэсліць на пяску...

Калыхаюцца ручнікі на крыніцы, магутнымі акордамі спадаюць з лазовых перавяслаў берагі ручнікоў — і гучаць словы пра ваду, што яднаюць нас — мінулых, сучасных і... будучых?

Кругазварот агню

Пра яго ў экспазіцыі нагадваў адзін з самых унікальных на сёння экспанатаў — Свяча. Увогуле іх, свечаў, было некалькі. Вялікія па памерах, тоўстыя, і кожная ў сваім уборы. З вёскі Заляддзе Веткаўскага раёна — абкручаная фартушком, з крыжыкам. З вёскі Малінаўка Хоцімскага раёна ў сукеначцы... Былі яшчэ свечачкі з абразамі, у намітках і г. д. А на сцяне — карта і каментарый да яе. Усяго за час экспедыцыі было знойдзена больш за 76 свечаў, якія з'яўляюцца не проста сімваламі ачышчальнага агню, але і самі ўяўляюць сабою святы, асвечаны знак. У некаторых вёсках свячу нават без абраза пераносяць з дому ў дом, прычым звяртаюцца з малітваю да Госпада Бога, Сына Божага Ісуса, Маці Божай, да Святых. Ніжэй па цячэнні, як сведчаць навукоўцы, пануе комплекс, «свяча — абраз». У некаторых вёсках свячою называюць сам святы абраз.

Што ж ёсць у разуменні вяскоўцаў гэтая «ачалавечаная» свяча? Увогуле ў Беларусі і сёння сустракаюцца выпадкі, калі хрысціянскім сімвалам і святыням надаецца антрапаморфнае аблічча. Тым самым іх нябесная сутнасць як бы набліжаецца да зямной (у непарыўнай еднасці яны робяцца своеасаблівым сімвалам духоўнага кругазвароту). Мне даводзілася бачыць, як на Віцебшчыне абраз у чырвоным куце не проста завешваюць набожнікам, а, скалоўшы пад рамкаю аздобленыя вышыўкаю краі, надаюць ручніку выгляд галаўнога ўбору. Абраз, такім чынам, нагадвае твар жанчыны. Не раз пісалі мы і пра палескую традыцыю на Радаўніцу аздабляць крыжы на могілках. Ручнікі, як правіла, павязваюць на крыжы над магілкамі мужчын, а фартушкі — там, дзе пахаваныя жанчыны.

І гэта ніяк не супярэчыць сутнасці хрысціянства. Чалавек жа не толькі здольны ў нейкае імгненне ўбачыць таемнае святло спрадвечнага быцця, але ж сам з'яўляецца носьбітам гэтага дадзенага звыш Боскага святла. «Бог ёсць увесь жыццё, увесь любоў; Бог ёсць святло, у Якім няма ні адзінай цемры»...[4]. Найвялікшым адкрыццём для кожнага хрысціяніна з'яўляецца ўсведамленне таго, «што полем духоўнай бітвы са злом, касмічным злом, з'яўляецца ўласнае сэрца чалавека»[5]. Таму своеасаблівае «ачалавечванне» святых сімвалаў можна ўспрымаць як набліжэнне Боскага святла да чалавека, ці, дакладней, выяўленне ў ім, чалавеку, Боскага пачатку, што ёсць не столькі язычніцкая, колькі ўжо хрысціянская традыцыя. Такім чынам, у народнай свядомасці, у пануючых на сёння ўяўленнях, дахрысціянскія і хрысціянскія погляды не проста спалучаюцца, яны пераўтвараюцца ў новыя, якасна новыя, зразумелыя (хутчэй не на рацыянальным, а на эмацыянальным узроўні) вобразы.

І свяча робіцца сімвалам не толькі агню як фізічнай з'явы, але і агню духоўнага, які асвятляе душу кожнага чалавека. У рэшце рэшт, калі вялікая любоў да Бога і малітва можа даць чалавеку магчымасць убачыць святло спрадвечнае, і нават самога Бога, то любоў, каханне да канкрэтнага чалавека можа матэрыялізавацца ў нараджэнні дзіцяці, вобраз якога так нагадваюць экспанаваныя на выстаўцы свечы. Святло кахання здольнае запаліць новую жывую душу...

Што ж датычыць кругазвароту агню, то яго лепш за ўсё разглядаць у гістарычным, міфалагічным кантэксце, які дакладна зафіксаваны ў народным календары. Арганізатары выстаўкі нагадалі, што 25 снежня — гэта не проста Каляды, гэта Дзень народнага сонца. І хутчэй за ўсё зямны агонь быў пасланы людзям з неба. Гэта, як кажуць, была маланка, але ў народнай міфалогіі засталося паданне, што кожны год 22 сакавіка (Саракі) Сонца пасылае на зямлю птушак, якія нясуць на крылах агонь. І нарэшце 23 чэрвеня Сонца, якое знаходзіцца ў самым росквіце, «грае», і «грае» разам з Сонцам усё жывое на зямлі. Святам жа Свячы лічыцца на берагах Бесядзі Дзень Сямёна-Стоўпніка. Прынесены з неба агонь мусяць падтрымаць самі людзі. Ягонае цяпло, святло, у гэта вераць, убірае ў сябе, каб не згаснуць, далёкае Сонца...

На выстаўцы экспанаваліся фотаздымкі, сімвалы і іншых цікавых абрадаў, вялікую цікавасць выклікала і калекцыя тканых вырабаў, асабліва ручнікоў, якія да сёння на Палессі адыгрываюць асаблівую, сакральную ролю. Але гэта тэма асобнай гаворкі.

Кругазварот вады, кругазварот агню працягваецца, і ніхто з нас яшчэ пэўна, да канца не ўсведамляе іх вялікую ахоўную сілу — і на фізічным, і на духоўным узроўнях.

[1] Д.Фоли. Энциклопедия знаков и символов. М., 1998. С. 176.
[2] Там сама. С. 408.
[3] Тайлор Э.Б. Первобытная культура. М., 1989. С. 498–499.
[4] Старец Силуан. Жизнь и поучения. М. — Мн., 1991. С. 166.
[5] Там сама. С. 43.



Фрагмент экспазіцыі Веткаўскага музея народнай творчасці.

Работы нямецкіх мастакоў — у Мінску

Паўла Модэрзан-Бекер і мастакі Ворпсведэ. Малюнкі і друкаваная графіка 1895–1906 гг.



Фрыц Овербек. Млын узімку. Афорт, 1893.

Паўла Модэрзан-Бекер. Жанчына з гусем. Афорт, акватынта, 1902.

Папка «З Ворпсведэ». Новая серыя. 12 арыгінальных афортаў, 1897. Друк О.Фельсінга, Берлін.

Хайнрых Фогелер. Нявеста цмока. Афорт, 1894.

Гэтай выставай, што прайшла ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь з 18 ліпеня па 27 жніўня 2001 года, Інстытут міжнародных сувязей (Штутгарт) у супрацоўніцтве з Гётэ-інстытутам у Мінску ўпершыню ў Беларусі паказвае арыгінальныя работы вядомай мастачкі Паўлы Модэрзан-Бекер (1876–1907) і мастакоў калоніі Ворпсведэ. Па прыкладу мастакоў Барбізона ў канцы XIX стагоддзя ў Германіі было створана мноства калоній мастакоў; Ворпсведэ пад Брэменам была самай знакамітай з іх.

Ворпсведэ — гэта не толькі рамантычныя карціны паўночнага ландшафту, але і прарыў маладых мастакоў, іх адыход ад традыцыйных акадэмічных тэмаў. Фрыц Макензен, Хайнрых Фогелер, Ота Модэрзан, Фрыц Овербек і Ханс ам Эндэ пакінулі горад і перабраліся бліжэй да прыроды — натуральнага настаўніка; пазней да іх далучыліся Паўла Бекер і вядомы паэт-лірык Райнер Марыя Рыльке.

Рашэнне застацца ў Ворпсведэ і сумесна працаваць сягала каранямі ў распаўсюджанае тады ў Германіі рамантычнае меркаванне аб прыродзе як першапачатковай радзіме чалавека, дзе ён, убаку ад тэхнікі і цывілізацыі, мог бы весці сціплае, сапраўднае жыццё.

«Аб'яднанне мастакоў Ворпсведэ» ўпершыню выставілася ў Палацы мастацтваў Брэмена ў 1895 годзе. Але брэменская буржуазія, прывыклая да маштабных гістарычных, міфалагічных або папулярызаваных карцін, не прыняла работы з выявамі бядняцкіх хацінаў на тарфяных балотах. На міжнароднай выставе, што адбылася некалькімі месяцамі пазней у мюнхенскім Шкляным палацы, маладыя мастакі нечакана мелі вялізны поспех. Публіка і крытыкі былі ў захапленні.



Мастакі з Ворпсведэ атрымалі вышэйшыя ўзнагароды і сталі знакамітымі.

Мастакі Ворпсведэ мелі шырокую вядомасць, значна большую, чым іншыя калоніі мастакоў у Германіі. Яны прадстаўлялі познерамантычны прыродны лірызм, які адпавядаў імкненням часу. Прыкладна ў гэты ж час, з заснаваннем сецэсіі ў Мюнхене і Берліне, наступіў час імпрэсіянізму, а некалькімі гадамі пазней экспрэсіянізм мастакоў групы «Мост» ажыццявіў вырашальны паварот нямецкага мастацтва да мадэрна. З кола мастакоў Ворпсведэ толькі Паўла Модэрзан-Бекер зрабіла важкі ўнёсак у развіццё гэтага напрамку, але і астатнія мастакі Ворпсведэ пракладалі шлях мадэрну.

Паводле Катрыны Эрлінг.
Пераклад з рускай мовы.





Хроніка мастацкага жыцця

Афіцыйна

✔ Указам Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь № 830 ад 24 верасня Гуляка Леанід Паўлавіч прызначаны Міністрам культуры Рэспублікі Беларусь.

Памяць

✔ Савет Міністраў Беларусі прыняў пастанову аб ушанаванні памяці народнай артысткі Беларусі, народнай артысткі СССР, лаўрэата Дзяржаўнай прэміі Беларусі Стэфаніі Міхайлаўны Станюты. У будучым годзе на Усходніх могілках у Мінску будзе ўстаноўлены надмагільны помнік, а на доме № 17 па вуліцы Варанянскага ў Мінску, дзе жыла артыстка, — мемарыяльная дошка.

Фестывалі

✔ Галоўны прыз за лепшы драматычны спектакль VI Міжнароднага тэатральнага фестывалю «Белая вежа» (Брэст) павезлі ў Латвію артысты Рыжскага тэатра рускай драмы, якія паказалі «Хітрыкі Скапена» паводле Ж. Б. Мальера. Лепшым лялечным спектаклем прызнана «Залатая табакерка» па п'есе І.Сідарука, паказаная Брэсцкім абласным тэатрам лялек. Лепшымі выканаўцамі жаночай і мужчынскай роляў названы Катажына Вянгліцкая (Тэатр Польскі з Познані) і Аляксандр Разалін (Тэатр Месяца, Расія). Беларусы атрымалі таксама спецыяльныя прызы: актрыса Руслана Сакалова за «Залатую табакерку», Тэатр імя Якуба Коласа за «Зямлю», Святлана Зелянкоўская ў намінацыі «Дэбют» (Тэатр імя Янкі Купалы, «Чорная панна Нясвіжа»). Лепшай пастаноўкай твора беларускай драматургіі прызнана «Чорная панна Нясвіжа» па п'есе А.Дударава ў Купалаўскім тэатры.

✔ У Брэсце прайшоў III Нацыянальны фестываль беларускіх фільмаў. У конкурсную праграму былі ўключаны сорак тры іграбыя, дакументальныя, навукова-папулярныя, анімацыйныя і відэафільмы, якія былі створаны ў 1999–2001 гадах на «Беларусьфільме», у творчым аб'яднанні «Тэлефільм», «Беларускім відэацэнтры», Нацыянальнай тэлерадыёкампаніі, на недзяржаўных студыях «Відэафакт» і «Прымакі».

✔ У Мінску адбыўся VI Міжнародны фестываль праваслаўных песнапенняў, арганізатарамі якога з'яўляюцца міністэрствы культуры і адукацыі сумесна з Беларускай праваслаўнай царквой. Каля трыццаці пеўчых калектываў з Балгарыі, Польшчы, Расіі, Румыніі, Францыі, Украіны і Беларусі бралі ўдзел у свяце. У межах фестывалю прайшлі Дзень хрысціянскай паэзіі, «круглы стол» па пытаннях сучаснай праваслаўнай культуры, выстаўкі работ прафесійных і самадзейных мастакоў і інш.

✔ У Нацыянальным музеі гісторыі і культуры Беларусі народны фотаклуб «Мінск» правёў другі фестываль мастацкай фатаграфіі «Сутокі». Адначасова былі разгорнуты дзве экспазіцыі — «Мастацтва фотапартрэта: у пошуках традыцый. 1860–1940 гады» і «Беларускі фотапартрэт. 1960–2001 гады».

Выстаўкі

✔ У Нацыянальным музеі гісторыі і культуры Беларусі ў верасні была разгорнута выстаўка 26 жывапісных партрэтаў каралёў Рэчы Паспалітай, прадстаўнікоў шляхты, духавенства, магнатаў Вялікага Княства Літоўскага XVI–XVIII стагоддзяў. Экспазіцыя мела назву «Твары нашай гісторыі». Быў паказаны адзіны прыжыццёвы партрэт канцлера Льва Сапегі пэндзля невядомага майстра. Гэтая выстаўка пачала сумесны беларуска-літоўскі праект «Гістарычныя партрэты Вялікага Княства Літоўскага».

✔ У сталічнай мастацкай галерэі «Золата», што на Сурганава, 16, працавала выстаўка «ARTрэйтынг». Кожны з запрошаных мастакоў, а іх дзесяць (М.Бушчык, Г.Драздоў, У.Канцадайлаў, В.Касцючэнка, М.Кірэеў, А.Марачкін, Г.Раманава, С.Рымашэўскі, Р.Сітніца і С.Цімохаў), паказаў па аднаму твору. Кожны з наведвальнікаў атрымаў права прагаласаваць за лепшы, на ягоную думку. Па словах арганізатараў акцыі, такога не ведае ніводная мастацкая галерэя свету.

✔ У Кветкавай зале Пружанскага палацыка ўпершыню экспанаваліся малюнкі Андрэя Павука, які памёр у 1990 годзе. У 18 гадоў па рэлігійных матывах ён адмовіўся служыць у войску і стаў вязнем Варшаўскай турмы, дзе ад польскага мастака Шандароўскага атрымаў першыя ўрокі валодання пэндзлем і фарбамі. Моцна пакрыўдзіла яго і савецкая ўлада: як чалавек рэлігійны, ён нідзе не мог уладкавацца на працу. Творы непрызнанага мастака прапанавалі ў экспазіцыю ягоныя дочкі.

✔ 14 верасня галерэя «Мастацтва» (Мінск) пачала знаёмства з жывапіснымі работамі Зоі Луцэвіч. Яна назвала сваю экспазіцыю «Летнія канікулы» і паказала каля двух дзесяткаў «летніх» нацюрмортаў.

✔ У Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі падчас Дзён Яраслаўскай вобласці (Расія) у Мінску была разгорнута выстаўка работ расійскага мастака Сяргея Сімакова (айца Сергія) «Святло духоўнае».

✔ «Настаўнік і ягоныя вучні» — такую назву мела выстаўка ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі, якая працавала з 21 верасня па 8 кастрычніка. Яна прысвячалася 90-годдзю з дня нараджэння заслужанага настаўніка Беларусі мастака Сяргея Каткова. Экспанаваліся творы як самога мастака, так і студыйцаў розных гадоў.

✔ У «М-Галерэі» Інстытута Гётэ ў Мінску працавала фотавыстаўка работ Міхала Баразны «Preview» («Прагляд»). Была паказана серыя чорна-белых і каляровых здымкаў, асноўным аб'ектам якіх з'яўляюцца вазы на ўчастку праспекта Ф.Скарыны ад Белдзяржцырка да плошчы Перамогі. Выстаўка будзе працаваць да 5 лістапада.

✔ У Рэспубліканскай мастацкай галерэі была разгорнута экспазіцыя «Сучаснае шведскае мастацтва». Чатыры мастакі — З.Дзімітраў, Э.Седэрквіст, Л.Валстэд і М.Фрыберг з аднаго з пяці буйнейшых гарадоў Швецыі Нарчопінга — паказалі рэалістычны і авангардны жывапіс.

✔ У верасні ў Нацыянальным Полацкім гісторыка-культурным музеі-запаведніку была адкрыта выстаўка графічных твораў Леаніда Марчанкі. У экспазіцыі, прысвечанай памяці мастака, паказана больш за сорак работ — алоўкавыя малюнкі, акварэлі і афорты.

✔ Міністэрства культуры Кітайскай Народнай Рэспублікі і Цэнтральная акадэмія мастацтваў Пекіна правялі ў Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі выстаўку керамікі «Кітай сёння», на якой былі прадстаўлены работы 37 сучасных мастакоў, што працягваюць старажытныя традыцыі вытворчасці керамікі, а таксама актыўна эксперыментуюць з новымі формамі. Усё паказанае створана ў другой палове 90-ых гадоў мінулага стагоддзя.

✔ У Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі па ініцыятыве ўкраінскага боку прайшла выстаўка абразоў XV–XVIII стагоддзяў з Нацыянальнага гісторыка-культурнага запаведніка «Кіева-Пячорская лаўра» і Дзяржаўнага музея народнай творчасці і побыту Украіны. Былі выстаўлены пяцьдзесят абразоў.

✔ Сямёра мастакоў з творчага аб'яднання «Оршыца» (Орша) — Анатоль Жураўлёў, Барыс Іваноў, Анатоль Марышаў, Віктар Шылко, Антаніна, Генадзь і Аляксандр Фалеі — паказалі жывапіс, графіку і габелен у Цэнтральным доме мастакоў, што на Крымскім вале ў Маскве.

Музыка

✔ Канцэрты індыйскіх музыкантаў паступова становяцца добрай традыцыяй у беларускай сталіцы. Вялікі поспех выступленняў, якія адбыліся ў Мінску ў 1997 і 1999 гадах, з'явіўся падставай для арганізацыі новых сустрэч. У рамках праграмы знаёмства з індыйскай музычнай культурай у зале Беларускай дзяржаўнай філармоніі адбыўся канцэрт класічнай індыйскай музыкі. Слухачам было прапанавана гучанне індыйскіх раг у выкананні інструментальнага ансамбля — Ульхас Бапат (сантур), Ніцін Міта (табла), Віная Бапат (танпура). Ульхас Бапат — адзін з таленавітых выканаўцаў на сантуры. У сябе на радзіме ён мае ганаровае званне «пандзіт», што ў перакладзе азначае «настаўнік», «супермайстар». Ён праславіўся выкананнем не толькі папулярных раг, але і ўзнаўленнем забытых старадаўніх. Акрамя таго, займаецца мадэрнізацыяй старажытнага інструмента сантур: ім прапанавана новая сістэма настройкі, што грунтоўна паявілічыла тэхнічныя магчымасці. Сантур — інструмент, вядомы ў розных краінах свету пад рознымі назвамі. Аналагам яму ў Беларусі з'яўляюцца цымбалы. У другім аддзяленні канцэрта да замежных выканаўцаў далучылася наша землячка — заслужаная артыстка Беларусі, лаўрэат міжнародных конкурсаў Ларыса Рыдлеўская (цымбалы). У сумесным выкананні прагучалі дзве эксперыментальныя кампазіцыі, якія былі напісаны выканаўцамі спецыяльна з гэтай нагоды. Высокае майстэрства і безумоўная таленавітасць музыкантаў яшчэ раз даказалі, што для сапраўднага мастацтва не існуе межаў.

Юлія САЕВІЧ.

✔ 7 верасня ў Белдзяржфілармоніі адбыўся канцэрт Дзяржаўнага акадэмічнага аркестра Рэспублікі Беларусь пад кіраўніцтвам Аляксандра Анісімава. Праграма музычнага вечара ўразіла слухачоў сваёй адзінай канцэпцыяй, стрыжнем якой стала арыентаванасць на класічнасць: ад 41-ай сімфоніі Моцарта, праз Класічную сімфонію юнага Пракоф'ева і некласічную сімфонію з балета «Дафніс і Хлоя» Равеля — да Канцэрта для дзвюх труб, струннага аркестра і ўдарных Гарэлавай, які мае назву «Троіцкія фрэскі». Выкананне праграмы канцэрта ўразіла слухачоў-аматараў і прафесіяналаў зладжанасцю ўсіх груп аркестра, яскравай віртуознасцю валодання інструментам салістаў-трубачоў Дзмітрыя Макарэвіча і Яўгена Лятэ. Эмацыянальная непасрэднасць слухацкай аўдыторыі стварыла атмасферу непаўторнага музычнага свята, якое толькі-толькі пачынаецца. І сапраўды, у А.Анісімава на гэты канцэртны сезон вельмі насычаныя і разнастайныя планы: выкананне твораў Чайкоўскага, Канчэлі, Брамса, Элгара, кампазітараў «савецкай школы» (позні Пракоф'еў, Свірыдаў), а таксама творы беларускіх і нават галандскіх кампазітараў. Па анонсах і афішах 64-ы музычны сезон абяцае быць вельмі цікавым. Тым больш, што ўсімі яго канцэртамі будзе дырыжыраваць Аляксандр Анісімаў.

Алена БУРАК.

Прэм'еры

✔ Чарговы тэатральны сезон Беларускі дзяржаўны маладзёжны тэатр па традыцыі пачаў з прэм'еры. Гэта — спектакль у двух дзеях па матывах сярэднявечных французскіх эратычных фарсаў «Чорт пададзены аслом» у пастаноўцы і музычным афармленні галоўнага рэжысёра тэатра Віталя Катавіцкага. Сцэнаграфія і касцюмы выкананы Вольгай Грыцаевай. У спектаклі гучыць музыка са сцэнічнай кантаты К.Орфа «Карміна Бурана» ў выкананні Рэя Манзарэка. Ролі выконваюць Сяргей Шаранговіч, Ілля Чарэпка, Эвеліна Сакура, Наталля Дуванава. Прэм'ера адбылася 25 верасня.

✔ У Рускім драматычным тэатры Літвы адбылася прэм'ера спектакля «Перпетуум мобіле, або Сродак выжывання». Яе адметнасць — пастаноўшчык — наш знакаміты рэжысёр Барыс Луцэнка. Гэта версія ягонага спектакля «Габрэйскія анекдоты» на Малой сцэне Дзяржаўнага акадэмічнага рускага драматычнага тэатра імя М.Горкага.

Экран

✔ У дзвюх з чатырох намінацый сталі пераможцамі беларускія мультфільмы на IV Міжнародным фестывалі анімацыйнага кіно «Анімаёўка-2001» у Магілёве. Прыз сімпатый гледачоў атрымаў фільм беларуса Аляксандра Ленкіна «Яма, танцы і чатыры струны». Лепшым дзіцячым фільмам прызнаны фільм рэжысёра Ю.Кулакова «Подна і Подні» (Расія — Вялікабрытанія). «Мячык» М.Тумеля з Расіі названы лепшым эксперыментальным фільмам. Гран-пры ўручаны стужцы «Прытча пра Каляды» рэжысёра Ірыны Курдзюковай (Беларусь).

✔ Гётэ-інстытут і федэрацыя «Кінаклуб» правялі ў верасні ў сталічным кінатэатры «Перамога» рэтраспектыву «Фільм + кніга: нямецкая літаратура вачыма кіно». У праграму былі ўключаны стужкі «Тарот» (рэж. Р.Тамэ), «Царква святога Мікалая» (Ф.Байер), «Лілі Марлен» (Р.Фасбіндэр), «Маліна» (В.Шротэр), «Брыгіта» (Д.Кнепфель).

Народная творчасць

✔ 7 верасня ў музеі Гродзенскага абласнога метадычнага цэнтра народнай творчасці адкрылася Пер-

(Заканчэнне на стар. 56.)

Summary

Tamara Harobchanka. **"The White Ship in the Belarusian Switzerland"** (p. 2).

In 1990 in Mazyr, the Belarusian Experimental 'Vierasien' Theatre was founded on the basis of the people's theatre. Later it was named after Ivan Melezh. The publication deals with the present days of the Mazyr Drama, its successes, problems and plans.

"Maryia Zakharevich: "That There Be No Evil in the House...' " (p. 8).

Maryia Hieorhiyewna Zakharevich is a People's Artist of Belarus, Belarus State Prize winner, professor of the Belarusian University of Culture and a remarkable actress of the Yanka Kupala National Academic Theatre. She is talking to the critic Andrey Akhmietshyn.

"Aleg Melnikaw: 'The Actor Must Feel Stronger Than the Audience...' " (p. 10).

The name of Aleg Melnikaw has for several years running aroused interest and admiration among the public of the Belarus Opera. He is a prize winner of many international competitions. He is invited as a member of the jury at vocalists' contests. It means that our countryman's talent is highly appreciated both at home and abroad. The singer's successes, however, do not stop his creative search. Moreover, they make him all the time think about the destiny of the Belarusian Opera Theatre and opera in general. Talking about this with Aleg Melnikaw is Natallia Kardash.

Larysa Finkelshtein. **"Let Us Look Back From the Turn of the Century at 'the Freedom Island' "** (p. 14).

The magazine continues discussing the art exhibition "Belarus for the Third Millennium". The previous publications were concerned with the sections of graphic art (Alena Pikulik *"To Be Able To Talk With One's Time"*. No 6) and painting (Yawhen Shuneika. *"In Black and White — On Painting"*. No 7). The section of decorative and applied arts was "exiled" from the Republican Art Gallery (where the major exposition was displayed) to the National Museum of Art. This discriminatory action is a typical element of the artistic life of the latter third of the 20th century with respect to decorative and applied arts.

Yawheniya Stanina. **"Felt Fantasies"** (p. 20).

Sheep's wool, felt for every Belarusian is something soft and warm. Of late, this material, which seemed to be disappearing forever even from rural life, has begun to be used for creating unusual, very modern compositions.

Hanna Niachay. **"You Are Co-authors in Every Work..."** (p. 22).

The Belarusian land has always been rich in talents who have glorified and praised it in their creations. Among the bearers of this God's gift is our contemporary Viktar Rowda — People's Artist of the USSR, an academician, professor, an excellent musician who has fully devoted himself to choral art. The master is turning 80 years of age.

Yefrasinnia Bondarava. **"What Does the Soul Grow From?"** (p. 25).

"Love for one's native land, nature and people is the eternal fire that begets creativity." With these words of Ivan Melezh, People's Writer of Belarus, the author begins her story of the film director Viktar Turaw, who would have turned 65 in October.

Kanstantsin Remishewski. **"Advertising and Informational Film"** (p. 31).

Advertising and informational (image-making) films have been made throughout the whole history of the Belarusian Soviet cinema. However, genre division previously considered them among science fiction or documentary films, which determined the period of production, the limit of negative film, the production group's fee. And what is advertising and informational film like today? The author of the publication tries to answer this question.

Volha Uhrynovich. **"Artist's Hands"** (p. 35).

When looking at Valery Kaltyhin's works, one feels particularly strong connection with the Earth's energy. The master wields ceramic material boldly and freely. His articles are like warm stones which have lain in the sun for a long time, washed by water, bound with ice, grown by moss, and have continuously attracted the attention of thoughtful travellers. Ceramics is virtually the same stone mass which is moulded by man's hands and not by natural phenomena.

Uladzimir Rynkievich. **"The 'Unofficial' Leitman"** (p. 38).

Two series of graphic sheets on topical themes (*"Women at Production Work"* and *"Life and Studies in the Red Army"*) brought Lew Leitman (1896–1974) official recognition at the very beginning of his career. The artist's landscapes, however, received more reserved comments from the critics.

Yaraslaw Mahutsin. **"The Portrait of the Star Taking Off"** (p. 43).

The Turner Prize — the most prestigious British award for the achievements in the field of visual arts — was granted in 2000 to the young photographer Wolfgang Tillmans. The 32-year-old German photographer received it for the series *"The City of Casual Moments"* — an installation of 57 photos of different sizes made on photo canvas, which depict the everyday life of London and its residents.

Halina Bahdanava. **"Absorbing the Energy of Secret Sources"** (p. 47).

An afterword to the exhibition "Along the Biesiadz" at the National Museum of the History and Culture of Belarus. This exposition is the result of the expedition from the source to the mouth of the river Biesiadz carried out by the workers of the Vietka Museum of Folk Art in August 1998.

"Works of the German Artists Are in Minsk" (p. 52).

A short account of the unusual exhibition that was held at the National Art Museum of Belarus last July and August. On display were the original works of the well known artist Paula Moderson-Becker (1876–1907) and the artists of the Worpswede colony — their drawings and prints of 1895–1906.

* * *

The issue carries *"Artistic Life News"* of Belarus for the past months, pages of the art calendar for November.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва «Беларускі Дом друку».

Набрана і звярстана на абсталяванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса.

Падпісана да друку з арыгінал-макета 01.11.2001. Фармат 60х90 1/8. Друк афсетны. Ум. друк. арк. 7,00. Ул.-выд. арк. 8,68. Тыраж 720. Зак. 2554.

Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства «Выдавецтва «Беларускі Дом друку». 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

(Заканчэнне. Пачатак на стар. 53.)

шая выстаўка інсітнага мастацтва Гродзеншчыны. У экспазіцыю ўвайшлі работы дваццаці мастакоў розных пакаленняў з розных мясцін Прынямоння. Графікай паспяхова займаюцца В.Муліца, Л.Тадарашка, А.Воінава, А.Кучун з Гродна, В.Івашка з Карэліцкага і А.Усціновіч з Навагрудскага раёнаў. Арыгінальныя жывапісныя творы прапанавалі А.Харытонік, Ю.Рацько з Гродна, З.Эйсмант і Н.Суднік з Берастаўіцкага, Д.Лялько з Воранаўскага, І.Сраднiцкая з Гродзенскага раёнаў.

Алена Храмкова.

✔ У Доме прыроды, што ў Траецкім прадмесці Мінска, прайшла выстаўка работ разьбяра Леаніда Жданава. Акрамя твораў самога майстра, былі паказаны лепшыя работы яго ных вучняў.

Цырк

✔ У верасні ў Беларускім дзяржаўным цырку адбылося адкрыццё новай праграмы «Трыумф XXI стагоддзя». Аўтар яе сцэнарыя і рэжысёр-пастаноўшчык — народны артыст СССР, народны артыст Расіі Мсціслаў Запашны. Несумненным цвіком праграмы стаў атракцыён з тыграмі на люстраных шарах на зямлі і ў паветры. Атракцыён рыхтаваўся шэсць гадоў, і ў беларускай сталіцы адбылася яго прэм'ера.

Старонкі календара: лістапад 2001

2
165 гадоў з дня нараджэння **Міхала Эльвіры Андрыёлі** (1836–1893), жывапісца і рысавальшчыка, ілюстратара, удзельніка паўстання 1863–1864 гг.

4
95 гадоў з дня нараджэння **Аляксандры Васільеўны Нікалаевай** (1906–1998), беларускай артысткі балета і педагога, народнай артысткі Беларусі.

5
85 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Іванавіча Маліноўскага** (1915–1993), рускага акцёра, заслужанага артыста Беларусі.

7
95 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Сяргеевіча Кацара** (1906–1995), беларускага гісторыка мастацтва і педагога,
80 гадоў з дня нараджэння **Барыса Абрамавіча Няпомняшчага**, беларускага жывапісца.

8
70 гадоў з дня нараджэння **Генадзя Іванавіча Мурамцава**, беларускага скульптара і педагога,
60 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Мікалаевіча Сурмача** (1941–1985), беларускага мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

10
80 гадоў з дня нараджэння **Віктара Уладзіміравіча Роўды**, беларускага харавога дырыжора, педагога, народнага артыста Беларусі.

11
50 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Уладзіміравіча Малярэвіча**, беларускага жывапісца,
50 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Іванавіча Судара**, беларускага мастака-акварэліста.

14
80 гадоў з дня нараджэння **Фрыны Львоўны Лейтман** (1921–1985), беларускага мастацтвазнаўцы.

15
80 гадоў з дня нараджэння **Рыгора Пятровіча Грамыкі**, беларускага графіка,
80 гадоў з дня нараджэння **Валерыя Георгіевіча Прышчэпёнка**, беларускага спевака, заслужанага артыста Беларусі,
75 гадоў з дня нараджэння **Ігара Уладзіміравіча Краўчанкі**, беларускага скульптара,
50 гадоў з дня нараджэння **Віктара Іванавіча Скорабагатава**, беларускага спевака, заслужанага артыста Беларусі.

18
85 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Іванавіча Кухарава**, беларускага жывапісца,
80 гадоў з дня нараджэння **Ісаака Юльевіча Бароўскага** (1921–1991), беларускага жывапісца,
75 гадоў з дня нараджэння **Алены Якаўлеўны Ракавай**, беларускага музыказнаўцы.

21
95 гадоў з дня нараджэння **Тамары Сяргееўны Узунавай** (1906–1983), беларускай артысткі балета,
75 гадоў з дня адкрыцця **Беларускага дзяржаўнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Якуба Коласа**.

23
130 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Васільевіча Тэраўскага** (1971–1938), беларускага харавога дырыжора, кампазітара і фалькларыста,
120 гадоў з дня нараджэння **Васіля Аляксандравіча Яфімава** (1881–1955), беларускага кампазітара, педагога, дырыжора, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі,
90 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Рыгоравіча Апанасенкі** (1911–?), беларускага і ўкраінскага балетмайстра, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі,
70 гадоў з дня нараджэння **Галіны Пятроўны Маркінай** (1931–1985), беларускай актрысы, народнай артысткі Беларусі.

24
75 гадоў з дня нараджэння **Соф'і Уладзіславаўны Пяткоўскай**, беларускага майстра народнага ткацтва.

25
90 гадоў з дня нараджэння **Яўгена Мікалаевіча Ціхановіча**, беларускага мастака.

26
100 гадоў з дня нараджэння **Антона Рафаілавіча Янкоўскага** (1901–1982), народнага спевака, збіральніка беларускага фальклору, краязнаўцы,
80 гадоў з дня нараджэння **Евеля Мордухавіча Ганкіна** (1921–1996), беларускага мастака кіно, графіка, жывапісца.

27
95 гадоў з дня нараджэння **Юрыя Андрэевіча Арынянскага** (1906–?), беларускага і рускага акцёра і рэжысёра, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі,
60 гадоў з дня нараджэння **Генрыха Пятровіча Обухава** (1941–1979), беларускага мастака манументальнага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

28
65 гадоў з дня нараджэння **Марыі Георгіеўны Захарэвіч**, беларускай актрысы, народнай артысткі Беларусі.

29
50 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Мікалаевіча Гваздзікава**, беларускага скульптара.



Мазырскі драматычны тэатр імя І.Мележа. Вольга Кашынская (Марта) і Міхаіл Кліменка (Дырэктар) у спектаклі «Дрэвы паміраюць стоячы» па п'есе А.Касоны.
Фота Валянціна Чудапала.

1214 руб.

Індэкс 74958

10’2001



МАСТАЦТВА



Ларыса Густава. Дрэўца. Воўна, ткацтва, 2000.

ISSN 0208–2551. Мастацтва. 2001. № 10. 1–56.